



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2017

**Natanael Fonseca de
Oliveira**

**Técnica Aplicada ao Concerto Para Violão e Pequena
Orquestra de Heitor Villa-Lobos**



**Natanael Fonseca de
Oliveira**

**Técnica Aplicada ao Concerto para Violão e Pequena
Orquestra de Heitor Villa-Lobos**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha família: Gilcene, Dhara e Amanda.

o júri

Presidente

Doutor David Wyn Lloyd, Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Aveiro

Vogais

Arguente Principal: Professor Doutor, Luis Filipe Barbosa Loureiro Pipa,
Professor Auxiliar, Universidade do Minho

Orientador: Professor Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor
Auxiliar, Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Agradeço a Deus de quem tudo provê

Minha família Gilcene, Dhara e Amanda pela disposição em me acompanhar neste projeto em terras distantes

Ao meu orientador Paulo Vaz de Carvalho pela colaboração, exemplo de competência e sabedoria

Ao professor Pedro Rodrigues pelas valiosas aulas de violão

Aos amigos: Yuri Marchese, Márlou Peruzollo, Miguel De Laquila, Fernando Cury, Frederico Herrmann, os irmãos violão em Aveiro.

Ao amigo Paulo Pedrassoli pelas preciosas dicas violonísticas

À Taíssa Cunha pelo ótimo acompanhamento ao piano

Aos queridos Daniel, Polyana e Sofia

À Universidade Estadual de Londrina/Orquestra Sinfônica da UEL

À Aveiro-Portugal pela acolhida

palavras-chave

Heitor Villa-Lobos, Violão, Técnica Aplicada, Concerto, Performance.

Resumo

Este trabalho de investigação visa contribuir com a prática interpretativa do *Concerto Para Violão e Pequena Orquestra de Heitor Villa-Lobos*, buscando similaridades de procedimentos técnicos em sua obra para violão solo que possam auxiliar na construção da performance. Para tanto, pretende-se reunir informações históricas e técnicas a partir das bibliografias disponíveis sobre o compositor e sua obra para violão. Almeja-se também, analisar procedimentos mecânicos dos trechos de maior desafio do *Concerto*, apoiando-se nos conceitos da técnica aplicada do violonista e pedagogo Abel Carlevaro, sugerindo possibilidades de digitações com base na escrita idiomática para violão de Heitor Villa-Lobos. Esta pesquisa tem como objetivo final a realização de um recital com a referida obra do compositor.

keywords

Heitor Villa-Lobos, Guitar, Techniques, Concert, Performance

abstract

This investigation intends to contribute to the Heitor Villa-Lobos Concerto for guitar and small Orchestra, looking for technical procedures and similarities in his previous works for guitar solo, that can assist the performance's construction. We also intend to gather historical and technical information from available bibliographies about the composer along with his works for guitar. We also aim to analyse in the Concerto, mechanical procedures in challenging passages, based on techniques conceptualised by the guitarist and pedagogue Abel Carlevaro, proposing fingering possibilities based on Heitor Villa-Lobos idiomatic writing for guitar. This research has as a goal a performance with the referred composer's work.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	8
LISTA DE FIGURAS	9
LISTA DE TABELAS	11
1. Introdução.....	1
1.1 Apresentação	1
1.2 Problemática	3
1.3.1 Objetivo Geral	3
1.3.2 Objetivos Específicos	4
1.4 Metodologia.....	4
1.5 Resultados esperados	4
2. Enquadramento teórico.....	4
3. Heitor Villa-Lobos.....	8
3.1 O compositor	8
3.2 Meus primeiros contatos com a obra de Heitor Villa-Lobos.....	13
3.3 As obras para violão solo	14
3.3.1 Suíte Popular Brasileira.....	14
3.3.2 Os 12 Estudos para violão	18
3.3.3 Os Cinco Prelúdios	38
4. O Concerto para violão e pequena orquestra.....	42
4.1 Da Fantasia ao Concerto.....	42
5. A construção da performance	46
5.1 Os desafios e a partitura	46
5.2 Abel Carlevaro e a Técnica Aplicada	48
5.3 Idiomatismo Violonístico	51
5.4 Equilíbrio sonoro entre o violão e a orquestra.....	52
6. Técnica aplicada ao Concerto – digitações e comentários	56
6.1 – I. Allegro Preciso.....	57
6.2 - II movimento – Andantino e Andante.....	66
6.3 – A Cadência	72
6.3 - III Movimento – Allegro Preciso	77
7. Conclusão	90
8. Bibliografia.....	92

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Evolução da escrita - Mazurka Chôro	11
Figura 2: Evolução da escrita - Estudo nº 11	12
Figura 3: Suite Popular Brasileira – Mazurka-Choro	15
Figura 4: Concerto; 9 de Ensaio do 1º movimento	15
Figura 5: Suite Popular Brasileira – Schotish-Chôro.....	15
Figura 6: Suite Popular Brasileira – Valsa-Chôro	16
Figura 7: Concerto, II movimento c. 9-10	16
Figura 8: Suite Popular Brasileira – Gavotta-Chôro.....	17
Figura 9: Suite Popular Brasileira - Chorinho	17
Figura 10: Final da Cadência.....	17
Figura 11: Estudo nº 1	20
Figura 12: Estudo nº 1 - paralelismo horizontal	21
Figura 13: Cadência do Concerto - Paralelismo horizontal	21
Figura 14: Concerto - paralelismo horizontal – III movimento, nº2 de ensaio	22
Figura 15: Estudo nº 2	22
Figura 16: Arpejo – Concerto II movimento, c. 6-7 do nº 11 de ensaio.	22
Figura 17: Estudo nº 3	23
Figura 18: Cadência do Concerto 3º sistema	24
Figura 19: Estudo nº 4	24
Figura 20: Cadência do Concerto, sistemas 22-23	24
Figura 21: Estudo nº 5	25
Figura 22: Concerto, III movimento nº 5 de ensaio	25
Figura 23: Estudo nº 6	26
Figura 24: Concerto, III movimento-nº 2 de ensaio c. 13-20	26
Figura 25: Estudo nº 7	27
Figura 26: Cadência do Concerto, sistemas 9-10	27
Figura 27: Concerto, III movimento, c. 11	28
Figura 28: Concerto, III movimento, c. 12	28
Figura 29: Estudo nº 7, parte B c. 1-2.....	28
Figura 30: Concerto, II movimento c. 2-3	29
Figura 31: Concerto, III movimento, c. 3-4.....	29
Figura 32: Estudo nº 7 c. 28	29
Figura 33: Cadência do Concerto, sistema 3	30
Figura 34: Estudo nº 8	30
Figura 35: Estudo nº 8, c. 17-28	31
Figura 36: Estudo nº 9	31
Figura 37: Concerto, II movimento nº 2 de ensaio c. 6-14	32
Figura 38: Concerto III movimento, nº 7 de ensaio, c. 8-15.....	32
Figura 39: Estudo nº 10	33
Figura 40: Concerto, I movimento, nº 2 de ensaio, c. 6-8	33
Figura 41: Estudo nº 10 c. 1-2	33
Figura 42: Estudo nº 10, c. 3	34
Figura 43: Cadência do Concerto, sistema 23	34
Figura 44: Estudo nº 10 c. 28	34
Figura 45: Início da Cadência do Concerto	35
Figura 46: Cadência do Concerto, 12º sistema	35
Figura 47: Estudo nº 11	35
Figura 48: Estudo nº11, c. 26-27	36
Figura 49: Concerto, I movimento - nº 9 de ensaio, c. 7	36
Figura 50: Estudo nº 12	37
Figura 51: Cadência do Concerto, 14º sistema	37
Figura 52: Concerto, II movimento - c. 9-10.....	37
Figura 53: Prelúdio nº 1	38

Figura 54: Concerto, II movimento nº 2 de ensaio	38
Figura 55: Prelúdio nº 2.....	39
Figura 56: Concerto, III movimento - nº 1 de ensaio	39
Figura 57: Prelúdio nº 3.....	39
Figura 58: Cadência do Concerto, 15º sistema	40
Figura 59: Prelúdio nº 4.....	40
Figura 60: Prelúdio nº 5.....	40
Figura 61: Concerto, I movimento - nº 9 de ensaio, c. 4-5	41
Figura 62: Choro nº 1	41
Figura 63: Mudança de posição por substituição	49
Figura 64: Mudança de posição por deslocamento.....	49
Figura 65: Mudança de posição por salto	50
Figura 66: Paralelismo horizontal.....	51
Figura 67: Disposição no palco - violão sem microfone	53
Figura 68: Disposição no palco - violão com microfone.....	54
Figura 69: Nº 2 de Ensaio/III movimento do Concerto	55
Figura 70: Início do Concerto – Orquestra 4 compassos – Fonte: Museu Villa-Lobos.....	57
Figura 71: Concerto - I movimento - nº 1 de Ensaio	58
Figura 72: I movimento - Compasso nº 6.....	58
Figura 73: Concerto - I movimento - Compasso nº 10	59
Figura 74: Concerto - I movimento – c. 4 de nº 2 de ensaio.....	59
Figura 75: Concerto, I movimento – c. 4 de nº 3 de ensaio	60
Figura 76: Concerto, I movimento – c. 6 do nº 3 de ensaio.....	61
Figura 77: Concerto, I movimento – c. 7 do nº 3 de ensaio.....	61
Figura 78: Concerto, I movimento – c. 8 do nº 3 de ensaio.....	61
Figura 79: Concerto, I movimento – c. 9 do nº 3 de ensaio.....	62
Figura 80: Concerto, I movimento – c. 10-11 de nº 3 de ensaio – intervalos de 3ª	62
Figura 81: Concerto, I movimento – c. 10-11 de nº 3 de ensaio – intervalos de 4ª	63
Figura 82: Concerto, I movimento – c. 1 de nº 4 de ensaio	64
Figura 83: Concerto, I movimento – c. 18 de nº 6 de ensaio	64
Figura 84: Concerto, I movimento – c. 9-10 de nº 7 de ensaio.....	65
Figura 85: Concerto, I movimento - nº 9 de ensaio	65
Figura 86: Concerto, I movimento – c. 9-14 do nº11 de ensaio	66
Figura 87: Concerto, II movimento - orquestra início	67
Figura 88: Concerto, II movimento - Meno do nº 1 de ensaio	68
Figura 89: Concerto, II movimento - Meno do nº 1 de ensaio - parte da orquestra.....	69
Figura 90: Concerto, II Movimento – c. 6 do nº 2 de ensaio	69
Figura 91: Concerto, II Movimento – c. 1 do nº 4 de ensaio/similaridades.....	70
Figura 92: Concerto, II movimento - c. 1-4 do nº 5 de ensaio.....	71
Figura 93: Concerto, II movimento - c. 5-8 do nº 5 de ensaio.....	71
Figura 94: Concerto, II movimento - nº 6 de ensaio.....	71
Figura 95: Concerto, II movimento - final - contrabaixos/violão.....	72
Figura 96: Cadência/ 1º sistema (início).....	73
Figura 97: Cadência / 3º Sistema.....	73
Figure 98: Início do Estudo Nº 3 - similaridades com a Cadência	73
Figura 99: Estudo Nº 7 c. 28 - similaridades com a Cadência.....	74
Figura 100: Cadência 4º e 5º sistemas	74
Figura 101: Cadência - Andante	75
Figura 102: Cadência - escala descendente - Andante	75
Figura 103: Cadência - Quase allegro	76
Figura 104: Cadência - Poco moderato (Brasileirinho).....	76
Figura 105: final da Cadência.....	77
Figura 106: Concerto, III Movimento - Introdução da orquestra	77
Figura 107: Concerto, III Movimento - nº 1 de ensaio	78
Figura 108: Concerto, III Movimento - c. 5 do nº 1 de ensaio	78
Figura 109: Concerto, III Movimento - c. 7-9 do nº 1 de ensaio	79
Figura 110: Concerto, III Movimento - c. 11 do nº 1 de ensaio	79
Figura 111: Concerto, III Movimento - nº 2 de ensaio	80

Figura 112: Estudo Nº 7 / Similaridades com o III movimento do Concerto	80
Figura 113: Concerto, III Movimento – c. 5 do nº 2 de ensaio.....	81
Figura 114: Concerto, III Movimento – c. 6-7 do nº 2 de ensaio	81
Figura 115: Concerto, III Movimento – c. 11-12 do nº 2 de ensaio	81
Figura 116: Concerto, III Movimento – nº 4 de ensaio	82
Figura 117: Concerto, III Movimento - nº 4 de ensaio - orquestra	83
Figura 118: Concerto, III Movimento - c. 12 do nº 4 de ensaio	83
Figura 119: Concerto, III Movimento – c.7-9 do nº 5 de ensaio – digitação 1	84
Figura 120: Concerto, III Movimento – c.7-8 do nº 5 de ensaio – digitação 2.....	84
Figura 121: Concerto, III Movimento – c.7-10 do nº 5 de ensaio / digitação 3.....	85
Figura 122: Concerto, III Movimento – c. 9 do nº 6 de ensaio até nº 7	85
Figura 123: Concerto, III Movimento – c. 8 - 11 do nº 8 de ensaio	86
Figura 124: Prelúdio nº 1/ III Movimento do Concerto – Similaridades	86
Figura 125: Concerto, III Movimento - nº 08 de ensaio	86
Figura 126: Concerto, III Movimento - c. 5-7 do nº 08 de ensaio	87
Figura 127: Concerto, III Movimento - nº 09 de ensaio	87
Figura 128: Concerto, III Movimento – c. 7 do nº 9 de ensaio	88
Figura 129: Concerto, III Movimento – c. 6 do nº 11 de ensaio até o final do Concerto	88

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Elementos da escrita de Villa-lobos – semelhanças entre a obra solo e o concerto para violão	89
--	----

1. Introdução

1.1 Apresentação

Este trabalho de investigação resulta do interesse por uma prática interpretativa do Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos, baseada no pensamento do compositor a partir da compreensão dos elementos idiomáticos utilizados em sua escrita para violão.

A busca de informações objetivas quanto à execução das obras para violão de Heitor Villa-Lobos, é uma necessidade latente desde as minhas primeiras investidas para tocar as peças do referido autor, o que culminou neste processo de preparação do Concerto.

Encontrar as melhores digitações para solucionar desafios técnicos que a obra impõe, bem como descrever os processos mecânicos resultantes da digitação escolhida, teve como base o apoio metodológico do trabalho de Abel Carlevaro.

Na análise de publicações em torno da história do compositor e sua relação com o violão, constatamos em diversos documentos a afirmação: “o Concerto para violão e pequena orquestra é a síntese da escrita violonística de Heitor Villa-Lobos”, o que nos levou a questionar quais seriam as relações do Concerto Para Violão e Pequena Orquestra com as demais obras violonísticas de Heitor Villa-Lobos, e, em havendo tais relações, como elas poderiam contribuir com a construção da performance do Concerto?

Diante destas indagações, propomos para a realização deste trabalho investigar sobre a vida e obra de Heitor Villa-Lobos no anseio de obter melhor compreensão dos elementos técnicos utilizados em sua escrita para violão e suprir nossos desafios como intérprete do Concerto para Violão e Pequena Orquestra a partir da experimentação dos recursos que possam contribuir com sua execução.

Apresentamos por meio da investigação bibliográfica contextos históricos da vida do compositor que mostram sua multifacetada relação com o violão. Das rodas de choro no Rio de Janeiro, à convivência com grandes personagens da

música erudita de sua geração em Paris, Heitor Villa-Lobos coloca-se num grande espectro de manifestações da cultura musical ao longo de sua vida, absorvendo gêneros musicais e devolvendo sonoridades não ousadas ao violão desde suas primeiras obras solo até o Concerto para violão e pequena orquestra.

Abordamos a decisiva relação do compositor com o intérprete Andrés Segovia, descrevendo fatos que marcaram a produção violonística de Villa-Lobos a partir desta convivência. Tratamos também da participação da segunda esposa de Villa-Lobos, “Mindinha”, como era chamada pelo mestre, focando na importância de sua presença e cuidado com a obra do genial compositor. Sem ela certamente o Concerto não seria completo.

A ação do solista diante da orquestra ao tocar o Concerto constitui-se num desafio pelo contraste natural das potências sonoras entre ambos. Diante desta necessidade de equilíbrio sonoro que o Concerto impõe, analisamos e opinamos sobre o parecer que Villa-Lobos e Andrés Segovia tinham quanto à abordagem deste problema.

As ações empreendidas em cada etapa deste trabalho envolvem:

- Investigação sobre aspectos da vida do compositor quanto a sua obra violonística.
- Análise e comparação de trechos do Concerto com as obras para violão solo.
- Propor digitações para o auxílio técnico das passagens mais desafiadoras do Concerto.
- Descrição dos processos mecânicos a partir dos conceitos da técnica aplicada por Abel Carlevaro em seus cadernos Guitar Masterclass.
- Executar o Concerto para violão e pequena orquestra em recital.

1.2 Problemática

Heitor Villa-Lobos é o compositor brasileiro mais conhecido e divulgado no cenário nacional e internacional. Sua obra para violão constitui-se num marco para o repertório do instrumento no século XX, a partir das inovações de sua escrita para violão sobre tudo na composição dos Doze Estudos, os Cinco Prelúdios e o Concerto para violão e pequena Orquestra, explorando por meio do idiomatismo violonístico novas possibilidades sonoras e expandindo os recursos técnicos do violão.

O Concerto para violão e pequena orquestra, possui um alto nível de exigência técnica. A solução para a execução de determinados trechos demandam análise e experimentação minuciosa das possibilidades de digitação ao violão que em muito ultrapassam a simples decodificação da partitura. Assim também, o equilíbrio sonoro entre solista e orquestra se mostram carentes de cuidados especiais pela própria orquestração em determinados trechos da obra.

Ponderando ainda, para tanto, que a partitura do Concerto, edição da Max Eschig, limita-se ao propósito de informar as notas a serem tocadas, dinâmica, andamentos, mas quase nenhuma digitação ou informações específicas para as partes do violão que possam auxiliar na resolução dos problemas mencionados, consideramos recorrer às demais obras violonísticas de Heitor Villa-Lobos como possível fonte de suporte técnico à construção da performance do Concerto com a seguinte questão: Quais são as relações do Concerto para violão e pequena orquestra com as demais obras violonísticas de Heitor Villa-Lobos, e, em havendo tais relações, como elas podem auxiliar na execução do Concerto?

1.3.1 Objetivo Geral

- Tocar o Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos em recital como parte do programa da prova final do mestrado demonstrando como resultado a exequibilidade e desempenho na performance.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Fazer um levantamento de trechos das obras violonística de Heitor Villa-Lobos que mostrem similaridades das técnicas utilizadas com o Concerto para violão e pequena orquestra.
- Encontrar digitações que a partir de sua aplicação mostrem-se suscetíveis ao auxílio do processo mecânico de ambas as mãos para os trechos de maior desafio técnico do Concerto.
- Apresentar a obra investigada em recital

1.4 Metodologia

- A. Pesquisa bibliográfica: através de livros, artigos, teses e dissertações relacionados com a história do compositor e sua obra para violão.
- B. Análise das Partituras: elencar particularidades típicas da escrita violonística de Heitor Villa-Lobos e localizá-las entre a obra solo e o Concerto para violão e pequena orquestra.
- C. Pesquisa em mídias: através de áudio e vídeo de intérpretes deste Concerto.
- D. Construção da performance: através da preparação e posterior execução do Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos em recital.

1.5 Resultados esperados

Contribuir com a prática interpretativa do Concerto para Violão e Pequena Orquestra de Heitor Villa-Lobos através da investigação dos procedimentos técnicos de sua escrita violonística que apresentem semelhanças entre elementos de sua obra para violão solo e os modelos aplicados ao concerto.

2. Enquadramento teórico

A obra de Heitor Villa-Lobos tem gerado muito interesse não só pelo anseio de intérpretes apresentarem e registrarem a sua música, mas também

pela quantidade de inovação que sua escrita e suas implicações na performance nos trouxe. É, sem dúvida, um dos assuntos mais abordados no meio violonístico.

Essa atenção ficou mais evidente no início da década de 1990 quando foram descobertos os vários manuscritos deixados por Villa-Lobos o que trouxe novas perspectivas ao conhecimento da obra. Não foi difícil notar as diferenças entre o que foi editado pela Éditions Max Eschig (primeira edição de 1953 e segunda de 1990) e os manuscritos. A primeira questão trata das digitações que são apontadas por Segovia no prefácio dos estudos, mas que a editora francesa omitiu em suas duas edições. A segunda refere-se à estrutura de alguns dos estudos: A editora acrescentou barras de repetição onde o compositor não as colocou. Houve também a omissão de uma página completa de um dos estudos e várias diferenças de notas. Além de vários outros problemas que não cabe aqui listar. Estas distorções percebidas entre os manuscritos descobertos e as edições da Max Eschig são também apontadas no Concerto para violão e pequena orquestra, conforme já tratado na dissertação de Camponogara (2009).

Pereira (1984) foi um dos primeiros a publicar um trabalho analítico acerca da técnica e da composição da obra de Heitor Villa-Lobos para violão. Sua contribuição hoje é meramente histórica, pois trabalhos mais recentes como os realizados por Meirinhos (1997 e 2002), Fraga (2007), Ciraldo (2007) e Camponogara (2009) trataram de forma mais ampla da obra de Villa-Lobos, com justo destaque à recente publicação do livro Heitor Villa-Lobos e o Violão de Humberto Amorim (2009). A partir das descobertas dos manuscritos, o que ainda não se conhecia quando da publicação de Pereira, os autores realizaram comparações das versões manuscritas com as editadas pela Max Eschig. Todos trataram da série dos 12 estudos, com exceção de Camponogara (2009), que realizou um estudo de comparações entre as versões manuscritas da parte do violão do Concerto, e de Meirinhos (2002) que seguiu com a mesma metodologia já realizada nos estudos, no restante da obra solo do compositor.

De acordo com Fraga, do descobrimento dos manuscritos até o momento da publicação de seu trabalho, nem toda atenção dada ao assunto teve alguma relevância:

Nos últimos anos, certo número de artigos, ensaios e teses vem tentando, com diferentes graus de sucesso, filtrar os manuscritos em relação à edição oficial. Alguns equívocos foram cometidos como consequência de técnicas de pesquisa equivocadas ou a falta de compreensão da vida de Villa-Lobos e as circunstâncias de sua música. Outros são quase inevitáveis, como a falta de familiaridade com a língua portuguesa por parte dos pesquisadores e do quase total desconhecimento do meio musical brasileiro (para os estrangeiros). (Fraga, 2007. P.7).

O trabalho de Fraga compara todas as versões manuscritas existentes, ressaltando as diferenças entre elas e a edição da Max Eschig e, por fim, levanta algumas questões a serem respondidas em trabalhos posteriores.

Meirinhos (1997), além da comparação entre os manuscritos e a edição publicada, aborda sobre o instrumento tratando da técnica aplicada a cada estudo e faz apreciação das fontes documentais.

Meirinhos sugere uma metodologia específica para o presente trabalho. O seu quarto capítulo, ao tratar da técnica aplicada, dá parte do precedente metodológico que será utilizado neste projeto. O autor segue um modelo muito parecido com o proposto por Carlevaro (1987 e 1988), em suas publicações denominadas "Guitar Masterclass", que dedicou às obras de Bach, Sor e Villa-Lobos (a quem dedicou dois volumes).

Camponogara (2009) detecta entre as edições e os manuscritos as diferenças entre as partituras, da mesma forma que fora realizado por Fraga, Meirinhos e Ciraldo. Em sua análise ele faz uma comparação entre as obras solas como alguns estudos e prelúdios que se assemelham à escrita do Concerto, mas não aprofunda nas questões técnicas do instrumento quanto à execução do Concerto.

Os trabalhos mencionados contribuem para que a obra para violão de Heitor Villa-Lobos seja conhecida em sua totalidade, mas não há sequer uma pesquisa que alie a performance da obra solo e suas implicações técnicas no Concerto para violão e pequena orquestra.

Concernente à história do compositor temos inúmeras publicações, mas fixo meus estudos no que há de mais recente por conta das descobertas já mencionadas.

Amorim (2009) contextualiza historicamente o compositor e toda sua obra para violão. Talvez o melhor trabalho sobre Villa-Lobos e sua história com o violão.

Zanon (2009) faz um ensaio sobre a vida e obra de Villa-Lobos. A publicação se insere numa coleção de livros de bolso, mas, apesar de sua brevidade, é um acréscimo importante no que se refere à literatura da vida deste compositor.

Paz (2004) trata das influências que Villa-Lobos teve na música popular brasileira e o uso que fez desta vivência em sua obra.

Ricardo Tacuchian, compositor brasileiro (presidente da Academia Brasileira de Música), resume assim a obra de Villa-Lobos:

A obra para violão do compositor carioca está sempre presente nas diferentes fases de sua vida. O criador levou para as salas de concerto um instrumento que sempre acompanhou as mais lídimas manifestações poético-musicais do homem comum brasileiro. Do folclore, das serestas e modinhas e, principalmente, do choro, Villa-Lobos traz o violão para dimensões universais. O instrumento já se naturalizara brasileiro e até mudara de nome. Deixou de ser guitarra para chamar-se “brasileiramente” de violão. Com Villa-Lobos, passa a fazer parte do repertório da música de concerto. (Tacuchian, In Amorim, 2009. Prefácio).

Este trabalho não abarca a totalidade dos assuntos destas últimas publicações, que são importantes para o entendimento dos elementos idiomáticos utilizados por Heitor Villa-Lobos no Concerto para violão e pequena orquestra, e a partir de sua abrangência obter êxito na prática interpretativa.

3. Heitor Villa-Lobos

3.1 O compositor

A história de Heitor Villa-Lobos é recorrentemente apresentada nas mais diversas modalidades de publicações, mostrando aspectos distintos de sua vida e produção. Para compreender as causas determinantes de sua enorme contribuição para o repertório violonístico, destacando aqui a composição do Concerto para Violão e pequena Orquestra, faz-se necessário conhecer os contextos que circundam a vida do compositor nesta fase de sua Carreira.

Villa-Lobos é possivelmente o compositor brasileiro de maior reconhecimento tanto nacional quanto internacional devido ao tamanho, originalidade e diversidade de sua obra, além de suas históricas realizações como a fundação da Academia Brasileira de Música (1945), e a sua decisiva participação na implementação do ensino de música nas escolas na era Vargas (1932). Sua produção composicional perpassa desde o repertório para instrumento solo, música vocal, música de câmara, até as grandes formações sinfônicas. Sua obra segundo ele mesmo é considerada como “cartas escritas à posteridade sem esperar resposta” (Pereira 1984). Encontra-se no seu vasto trabalho de composição um lugar especial para o violão, instrumento que Villa-Lobos dominava e conhecia a técnica.

A relação de Villa-Lobos com o violão se dá tanto no universo da música popular através das rodas de Choro no Rio de Janeiro, como no meio da música clássica. Neste último caso esta experiência é acentuada principalmente a partir da amizade desenvolvida com o violonista espanhol Andrés Segovia.

Sobre as influências que Heitor Villa-Lobos herdou da música popular associada ao violão, a musicóloga Emerlinda Paz comenta que:

Sua vivência entre os chorões foi a grande influenciadora e responsável pela fixação de uma marca bem brasileira em suas composições. Totalmente familiarizado com a técnica e os recursos violonísticos, exímio executante que era, logrou dar ao instrumento texturas até então desconhecidas, somando-se a isso uma busca

pelo aproveitamento das posições mais naturais e que, por essa razão, eram mais facilmente realizáveis no violão. (Paz, 2004. P.75).

O aproveitamento das “posições mais naturais”, citado por Paz (2004), refere-se ao idiomatismo¹ instrumental que é um recurso categórico na escrita violonística de Villa-Lobos e que será tratado a posteriori neste trabalho; porém, quanto a ser “mais facilmente realizáveis no violão”, carece de uma acuracidade maior tendo em conta o alto grau de desafio técnico presente em grande parte das obras do compositor, incluindo neste caso o Concerto para violão e pequena orquestra.

Mesmo diante da presença de Villa-Lobos no Choro, a sua busca pelo conhecimento do violão não se restringia exclusivamente ao modo de tocar este gênero musical. Este fato é explicitado entre músicos de sua época, como se pode verificar no depoimento do chorão² “Donga”, ao falar da peculiar maneira de Villa-Lobos tocar:

[...] Então, vem daí o meu conhecimento com Villa. Ele era mais velho do que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não podia se meter não [...] Porque choro é difícil, muito difícil. Villa-Lobos sempre foi um improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. Sempre tocou clássicos difíceis, coisas com técnica. Sempre foi o técnico, sempre procurou o negócio direito. (Carvalho, 1988. p. 30 in Amorim, 2009. p. 90).

O músico Donga faz questão de mencionar que Villa-Lobos tocava “clássicos difíceis, coisas com técnica”. Esta referência coloca o diferencial entre

¹ [O idiomatismo] refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical. Scarduelli (2007, p. 139)

² Chorões: Músicos populares do Rio de Janeiro do final do séc.XIX e começo do séc.XX. Oriundos normalmente da pequena classe média, eram contratados para tocar em festas, usando gêneros de danças vindas da Europa que, pouco a pouco, adaptaram à atmosfera local. Sadie (1994, p.194)

o violonista exclusivo do choro e o Villa-Lobos que transitava por outras abordagens musicais ao violão, numa visão mais ampla quanto à técnica do instrumento.

Em fevereiro de 1922, ocorre no Brasil a Semana de Arte Moderna, movimento que marcou a afirmação do Modernismo Brasileiro, movido pelo interesse da classe artística em novas expressões que contrapunham as formas já pré-concebidas e importadas da Europa praticadas no Brasil até então. Na música, este olhar para o novo converte-se no projeto de criação de uma identidade nacional cultivando manifestações musicais próprias do povo brasileiro. Este movimento tem a participação de Heitor Villa-Lobos e antecede sua partida para Paris onde suas mais importantes contribuições para o violão se definirão.

Villa-Lobos muda-se para a França em 1923, com o intuito de divulgar a sua obra na Europa esta decisão o leva a conhecer o guitarrista espanhol Andrés Segovia em Paris, em um serão musical organizado na casa da condessa Olga de Moraes Sarmiento onde compareceram alguns [...] “franceses, artistas e amantes da música juntamente com um pequeno grupo de escritores sul-americanos” (apud Carvalho, 1988: p. 157).

Segovia descreve da seguinte maneira seu primeiro contato com Villa-Lobos: “Quando terminei minha apresentação, Villa-Lobos aproximou-se e disse-me em tom confidencial: “- Também toco violão”. “- Maravilhoso”!, respondi. “Você é então capaz de compor diretamente para o instrumento.” (Pereira 1984. P.23)

Esta afirmação feita por Andrés Segovia “... compor diretamente para o instrumento”, demonstra o interesse do intérprete em obras originais e adequadas idiomáticamente para o violão, o que acabou por se tornar uma marca decisiva na escrita de Villa-Lobos.

No livro “Heitor Villa-Lobos e o Violão”, Humberto Amorim destaca a perspectiva dos dois gênios quanto às suas impressões de um sobre o outro:

“Villa-Lobos destaca a “grande amizade” como inspiradora dos Estudos, que foram dedicadas ao intérprete, assim como o Concerto para Violão e Pequena Orquestra; Segovia por sua vez, aponta a “sólida amizade” como uma benção para ele, dedicando ao

compositor, no prefácio escrito em janeiro de 1953, para a primeira edição dos Estudos publicados pela Max-Eschig, palavras elogiosas, chegando a compará-lo a Scarlatti e Chopin.”

A escrita violonística de Villa-Lobos passa por grandes transformações ao longo de sua carreira, que pode ser identificada nas fases antes e a partir de sua convivência com Segovia. Em suas primeiras obras para violão, o compositor utiliza uma abordagem mais tradicional na harmonia e ainda com uma presença idiomática pouco explorada quanto aos recursos técnicos violonísticos, como ocorre no caso da Mazurka-Choro (1ª obra da Suíte Popular Brasileira, composta entre 1908-1923). Villa-Lobos apresenta uma melodia acompanhada na tonalidade de lá menor, com padrão rítmico simples basicamente em colcheias e semínimas, além das mínimas nos baixos e a utilização dos intervalos de sextas paralelas em parte do contorno melódico com algumas mudanças de posição, mas sem maiores dificuldades técnicas.



Figura 1: Evolução da escrita - Mazurka Chôro

Em contrapartida nas composições de sua fase pós-partida para Paris, novas complexidades são agregadas à sua escrita. Podemos notar esta evolução tomando como exemplo os compassos de nº 12 a 20 do Estudo nº 11 (1924-1929), onde aparece o uso de acentuação sobre a nota dó (5ª corda) em diferentes partes das quiálteras de colcheias criando um deslocamento rítmico e dando destaque às cordas graves como elemento melódico. Sempre após as quiálteras, os graves acentuados culminam em um *grupetto*. Exceto pelo último

compasso, todo o trecho demonstrado (fig. 2), ocorre em posição fixa de mão esquerda mantendo a segunda corda solta, característica idiomática da escrita vilalobiana.

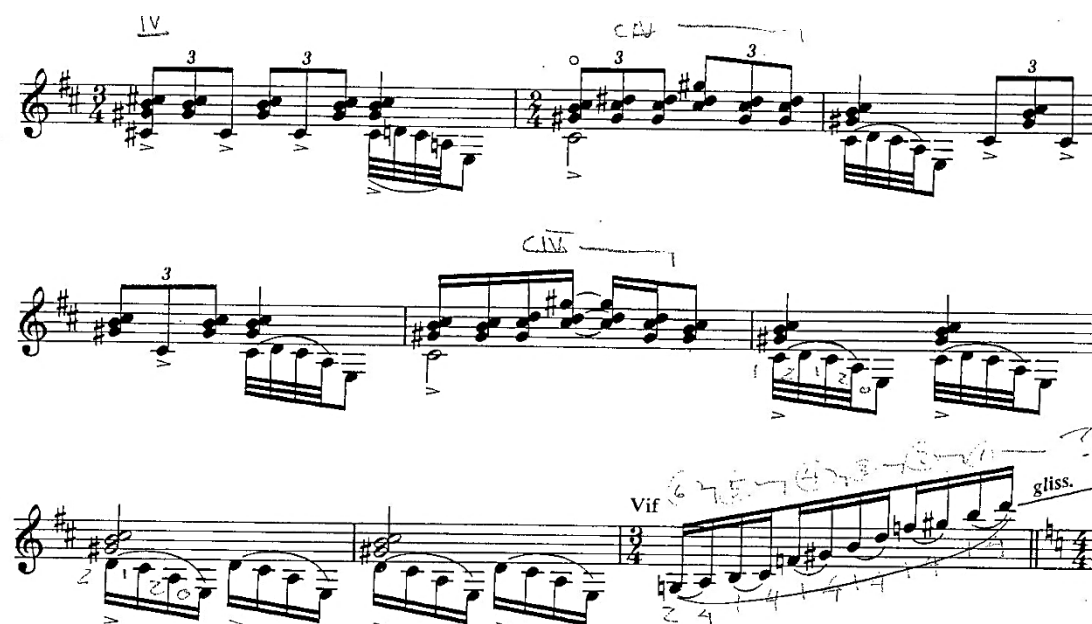


Figura 2: Evolução da escrita - Estudo nº 11

Villa-Lobos ainda utiliza o violão em parte de sua música de câmara como a *Distribuição de Flores* (1932), para violão e Flauta e o *Sexteto Místico* (1917) para flauta, oboé, sax alto, celesta, harpa e violão. Em versões de obras de diferentes formações reduzidas para violão e canto como a *Modinha* (1925), a “*Cantilena*” da *Bachiana* nº5 (1938), *Canção do poeta do Século XVIII* (1953), *Canção do amor e Veleiros* (ambas de 1958, a primeira com violão como parte da orquestra em sua primeira versão) e em obras orquestrais como a *Floresta do Amazonas* (1958) e a *Introdução aos Choros* (1929), (Amorim, 2009).

Parte de sua obra se perdeu por conta das mudanças e viagens que o compositor fez pelo Brasil. Além de sua terra natal, o Rio de Janeiro, Villa-Lobos morou em Paranaguá (PR) Manaus (AM), Belém (PA) e viajou por boa parte do Brasil. Amorim (2009) separa 11 títulos de suas obras para violão que se tem conhecimento de terem sido compostas (com exceção do *Prelúdio 6*, que aparenta ser mais uma das histórias do folclore que Villa-Lobos criou em torno de si mesmo). Essas peças começam a ser datadas no ano de 1900 e vão até 1940.

Ainda assim, com todo esse material perdido, Villa-Lobos considerava, no final de sua vida, que já tinha feito tudo para o instrumento.

Através da composição dos Doze Estudos, mesmo não abandonando o tonalismo, Villa-Lobos alvitra um alargamento substancial das possibilidades sonoras e técnicas do violão.

Após onze anos desde a composição dos Doze Estudos, em 1940, Heitor Villa-Lobos presenteará o universo do violão com os Cinco Prelúdios, nos quais a sua linguagem composicional já se apresenta madura e definida. Este conjunto de obras é a última fronteira no caminho do “fechamento de ouro³” de sua obra violonística, o Concerto Para Violão e Pequena Orquestra.

3.2 Meus primeiros contatos com a obra de Heitor Villa-Lobos

Iniciei os meus estudos de violão como autodidata aos 11 anos de idade numa cidade do interior do Brasil. Não havia escola nem professor, somente o violão e o desejo de tocar. O meio de acesso de que dispunha no início era um aparelho de fita k7, através do qual ouvia gravações de Dilermando Reis⁴ e de outros violonistas, procurando imitar o que ouvia. Continuei a utilizar este processo por longo tempo, e acabei por desenvolver o hábito de formar a imagem da mecânica dos dedos relacionada ao que ouvia das gravações, o que me auxiliava na memorização das músicas e aprendizagem da técnica.

Os gêneros musicais que mais toquei nesta primeira fase foram os choros, valsas, jongs, enfim, uma vivência quase exclusiva com as sonoridades brasileiras. Após alguns anos de estudo como autodidata, ingressei no conservatório de Aracaju, Sergipe/Brasil, onde passei a receber orientações que me levaram a conhecer a literatura e os métodos de violão clássico e, deste modo, a trabalhar técnica e interpretação de forma mais consciente e fundamentada.

Ao ter os primeiros contatos com a obra de Heitor Villa-Lobos, a minha percepção musical foi tomada por uma sensação diferente daquela a que eu já

³ “Fechamento de ouro”, expressão utilizada por Turíbio Santos referindo-se ao Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos, como a obra que encerrou o ciclo de suas composições para violão. (SANTOS, Turíbio. 1988, p. 97)

estava habituado. As dissonâncias intercaladas com consonâncias, misturas de simplicidade harmônica com outras complexidades sonoras típicas do pensamento musical do compositor, foram aos poucos produzindo um alargamento do meu universo perceptivo musical.

A primeira obra que aprendi a tocar de Heitor Villa-Lobos foi o Choro nº 1. Estudei-o em parte através da partitura e em parte “de ouvido”. Mesmo após já estar em contato com a literatura violonística, continuei a utilizar os recursos da percepção auditiva e sua aplicação visual pela imagem da mecânica dos dedos para aprender repertório e técnica, deste modo a metodologia utilizada no período anterior à minha fase no conservatório continuou sendo praticada como um recurso paralelo aos processos acadêmicos em minha experiência.

Meu primeiro contato com o Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos se deu através da escuta do LP Julian Bream plays Villa-Lobos, gravado em 1971 com a Orquestra Sinfônica de Londres.

3.3 As obras para violão solo

3.3.1 Suíte Popular Brasileira

A Suíte Popular Brasileira (1908-12), primeira grande série do compositor é formada por quatro danças europeias em forma de choro somadas a um choro tradicional brasileiro no fim do ciclo. Os reflexos da Suíte no Concerto ocorrem principalmente nas semelhanças de modelos texturais, bem como a utilização de baixos como elemento melódico e células rítmicas características da música brasileira em diversos momentos da obra. Seus movimentos e referidos destaques são:

Mazurka-Choro - 1908

⁴ Dilermando Reis(1916-1977), violonista e compositor brasileiro.

Na segunda peça da Suíte (Fig. 5), o compositor mantém semelhante característica da Mazurka-Choro, construída a partir de uma escrita mais tradicional quanto a simplicidade rítmica, harmônica e sem criar grandes obstáculos à exequibilidade.

Valsa-Choro – 1912



Figura 6: Suíte Popular Brasileira – Valsa-Chôro

No início da Valsa-Choro, a primeira e a sexta cordas soltas atacadas simultaneamente, demanda uma atenção especial para o perfeito destaque da nota acentuada Mi (primeira corda) que funciona como pedal enquanto um contorno melódico é construído a partir da nota mais aguda dos acordes nas vozes intermediárias em movimento cromático descendente (Fig. 6). Uma variação deste modelo de escrita pode ser identificada nos compassos 9-10 do segundo movimento do Concerto (Fig. 7), onde neste caso, as vozes intermediárias são arpejadas.

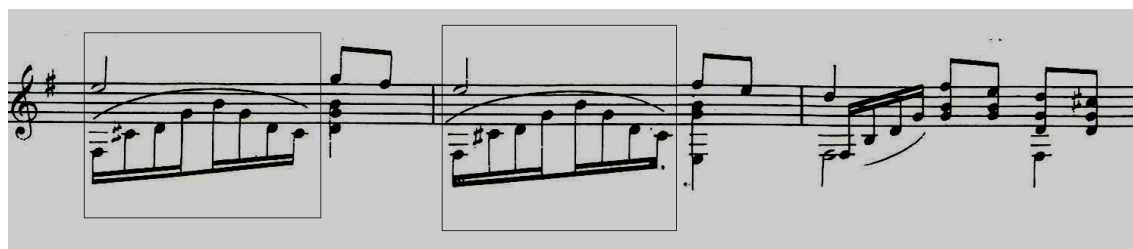


Figura 7: Concerto, II movimento c. 9-10

Conforme já observado, o destaque da voz superior cria um plano de interesse maior permitindo a escuta de cada elemento (melodia, baixo, arpejo, acorde em bloco) com suas respectivas funções evidenciadas.

Gavotta-Choro – 1912



Figura 8: Suite Popular Brasileira – Gavotta-Chôro

O compositor preserva o esquema harmônico, simplicidade rítmica e exequibilidade acessível na Gavotta-Choro, semelhantemente às duas primeiras peças da Suite.

Chorinho – 1923



Figura 9: Suite Popular Brasileira - Chorinho

O Chorinho explora explicitamente células rítmicas características desse gênero, com baixo bem marcado e ênfase de “*sforzando*” em síncopes. No Concerto para violão e pequena orquestra Villa-Lobos conclui a Cadência utilizando as mesmas células rítmicas que usou no Chorinho da Suíte.

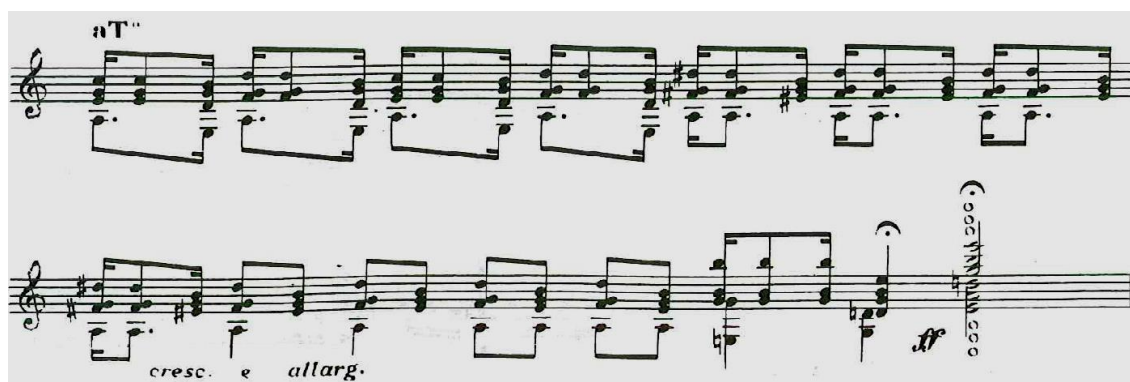


Figura 10: Final da Cadência

Zanon (2009) descreve as peças da Suíte Popular Brasileira como “(...) obra de Salão, de um aspirante a compositor, para um instrumento ainda pouco habitual nas salas de concerto”. Porém, há que se considerar neste período que Villa-Lobos tinha ainda seus vinte e poucos anos de idade, no entanto, a abordagem tradicional que utilizara na harmonia, ritmos, texturas e relativa facilidade de exequibilidade ao violão, não as tornam de modo algum menor que as demais obras para violão do compositor, sobretudo ao constatar, conforme exemplos demonstrados, que a partir destas peças o compositor já cultivava elementos que foram incorporados ao Concerto para violão e pequena orquestra, obra de sua fase mais madura.

3.3.2 Os 12 Estudos para violão

Há um notório divisor de águas para a escrita violonística na composição dos 12 Estudos, que deu um incremento sem precedentes às novas possibilidades criativas no violão.

Em “Heitor Villa-Lobos e o Violão”, Humberto Amorim (2009, p.130), aponta que: Seja como for, os Estudos vieram “compor o quadro da literatura didática do instrumento, que se ressentia de uma dinamização que o habilitasse às novas investidas processadas no campo da criação violonística (...)”. (APUD Carvalho, 1988: p. 155).

Com a composição dos 12 estudos, Heitor Villa-Lobos expande a técnica, arranca do violão polifonias ainda não experimentadas no violão.

Paulo Vaz de Carvalho (2005) ressalta a importância da elaboração textural desenvolvida por Villa-Lobos como um dos fatores determinantes da grande importância alcançada por esta série de obras no universo violonístico:

“O cruzamento do número de processos de elaboração textural, com o número de processos de derivação, e o de modelos de justaposição constituem, (acrescidos naturalmente dos elementos de harmonia, melodia e timbre) – justificam fortemente a vitalidade da presença destes estudos em quase todas as escolas de guitarra do mundo.” (Carvalho, J. P. 2005. p. 347).

Amorim comenta a descrição feita pelo musicólogo Ayres de Andrade em 1963, impressa na contracapa do primeiro disco com a gravação integral dos 12 Estudos pelo violonista Turíbio Santos, onde o musicólogo “defende que os Estudos representavam o reflexo de uma determinação em abrir para o instrumento novos horizontes, dotando-o de possibilidades de execução até mesmo insuspeitadas”. (Amorim, 2009. P.131).

Para Fábio Zanon, os estudos revelam a partir de sua concepção, recursos violonísticos capazes de fornecer material musical para a expansão da linguagem adotada no instrumento até então:

Já os 12 estudos (1929/ e parcial 1947) são um divisor de águas na história do instrumento. Parte de sua “geografia” – cada parte do violão – como fonte de material para uma linguagem renovada, que o extrai do ambiente de romantismo hispânico. (Zanon, 2009. P.75).

Segue uma amostragem dos fragmentos iniciais de cada um dos 12 Estudos, nos quais se pode verificar a evolução das complexidades pela incursão de novos elementos técnicos violonísticos dos quais se obtém efeitos sonoros característicos do instrumento e que passaram a ser explorados a partir da escrita de Villa-Lobos neste período. Estes elementos, prenúncios de modelos técnicos constitutivos do futuro Concerto para violão e pequena orquestra serão tratados em cada estudo.

Estudo nº 1 – 1929 – Arpejos

Arpejos executados com fórmula fixa de mão direita e acordes paralelos⁵ (paralelismo horizontal). O estudo visa o desenvolvimento do controle da mão direita quanto a regularidade rítmica, equilíbrio na intensidade do toque de cada dedo e definição de cada nota. Como o arpejo abrange todas as cordas do violão nos sentidos grave-agudo-grave, a mão direita trabalha em constante mudança

⁵ Mesma disposição dos dedos que mudam paralelamente a diferentes alturas – CARLEVARO, Abel. (1986) *Clases Magistrales: Técnica Aplicada, Volume II, 5 preludios y el Choro nº 1 H. Villa-Lobos* – Montevideo, P. 09.

de posição na direção vertical, ao que para a realização deste procedimento Abel Carlevaro⁶ sugere utilizar o braço como regulador do deslocamento mantendo a configuração da mão (figura 11).



Figura 11: Estudo nº 1

O estudo possui uma “textura granulosa sem recorte melódico nem rítmico, como grande massa em transformação harmônica”⁷.

Exemplificado na figura 12, o compositor utiliza o movimento paralelo horizontal percorrendo o braço do violão com disposição fixa dos dedos da mão esquerda deslocando-se desde a X até a II posição, mantendo a primeira e sexta cordas soltas.

⁶ CARLEVARO, Abel. Guitar Masterclas: Heitor Villa-Lobos, 12 Studies Vol. III P. 4.

⁷ Carvalho, J. P. (2005). *Pensamento Polifônico na Didática de Guitarra do Século XVII ao Século XX*. Aveiro, p. 308.



Figura 12: Estudo nº 1 - paralelismo horizontal

O paralelismo horizontal é uma inovação da escrita villalobiana para violão recorrentemente utilizado em sua obra, inclusive na Cadência do Concerto, conforme mostra o exemplo da figura 12, onde este recurso idiomático é reapresentado com arpejos em quiálteras de sete notas;



Figura 13: Cadência do Concerto - Paralelismo horizontal

e no último movimento do Concerto para violão e pequena orquestra em nº 2 de ensaio nos compassos 6 -10 (figura 14).

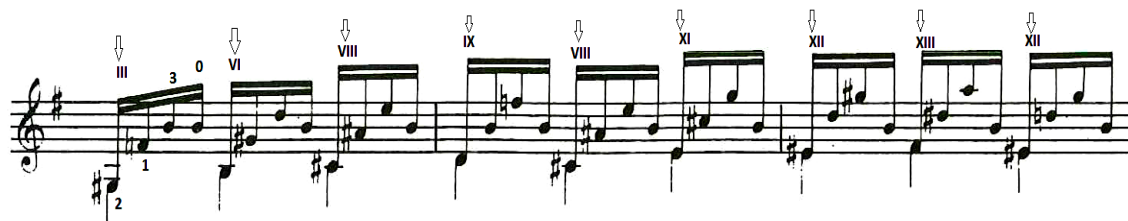


Figura 14: Concerto - paralelismo horizontal – III movimento, nº2 de ensaio

Estudo nº 2 – 1929 – Arpejos

Arpejos de extensão (figura 15) com constante mudança de posição (traslado⁸). Este estudo difere do Estudo nº 1 pela disposição linear dos arpejos, fazendo com que parte das notas do acorde e mesmo, em alguns casos, notas de passagem, sejam tocadas na mesma corda, transmitindo desse modo um sentido melódico dentro dos arpejos.

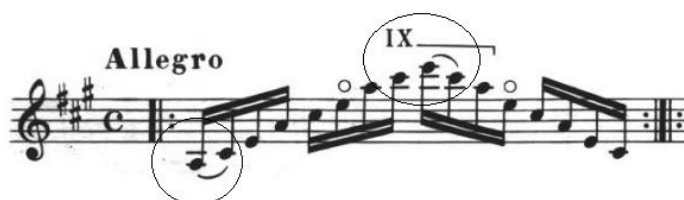


Figura 15: Estudo nº 2

No final do Concerto (c 6-7 do nº 11 de ensaio), Villa-Lobos reutiliza este modelo de arpejos semelhante ao escrito no Estudo nº 2 (figura 16).



Figura 16: Arpejo – Concerto II movimento, c. 6-7 do nº 11 de ensaio.

Estudo nº 3 – Ligados simples de mão esquerda



Figura 17: Estudo nº 3

Carlevaro (1986, p.13) considera dispensável o título de “estudo de Arpejos” dado a este estudo, exemplificado na figura 17, por considerar o mesmo ser fundamentalmente preocupado com ligados simples ascendentes e descendentes. Esta visão é corroborada por J. P. Carvalho (2005) para a qual argumenta:

A interpretação dos sinais de ligados se é inequívoca aos olhos de quem aborda o estudo com finalidade de desenvolver a técnica, torna-se mais problemática se for tido em conta o subtítulo que Villa-Lobos lhe atribuiu: “estudo de arpejos”. (Carvalho, J. P. 2005, p.316)

Carlevaro sugere para a execução do estudo que enquanto alguns ligados podem ser tocados livremente outros aparecem combinados com um ou mais dedos fixos (com pestana e ligados combinados);

Este tipo de articulação pode ser verificado também na cadência do Concerto (figura 18), onde, neste caso, a escrita é realizada com ligados passando pelas seis cordas do violão, mas sempre a partir da corda solta. As ressonâncias das cordas presas formam um acorde de Fá sustenido. Este modelo produz a “ideia do arpejo obtida por um enunciado claro das notas coincidentes com a função harmônica não ornamentada, embora estas estejam colocadas na parte fraca do tempo⁹”.

⁸ Mudança de posição da mão esquerda

⁹ Carvalho, J. P. 2005, p. 317

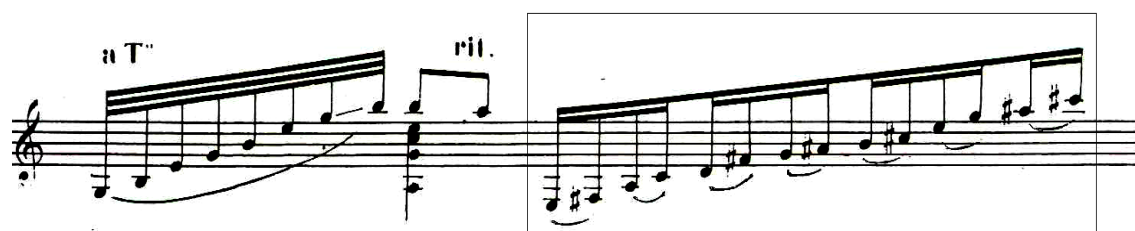


Figura 18: Cadência do Concerto 3º sistema

Estudo nº 4 – 1929 – Acordes repetidos

Villa-Lobos presenteou¹⁰ Abel Carlevaro com o manuscrito original do estudo nº 4 (figura 19) no qual deixou indicado “*aproveitando sempre as cordas soltas*”, revelando seu pensamento idiomático ao aproveitar a estrutura do violão como recurso composicional.

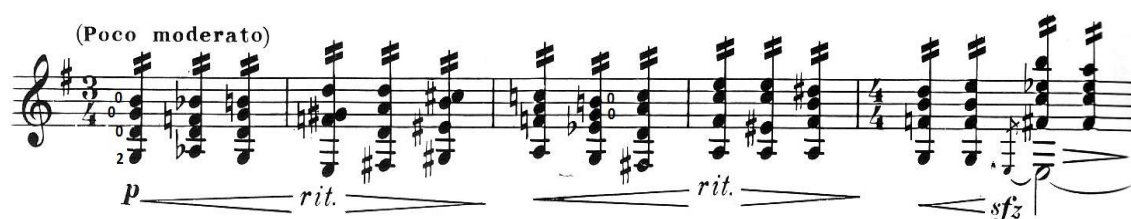


Figura 19: Estudo nº 4

A utilização de ostinato rítmico, assim como no Estudo nº 4, aparece em fragmentos da Cadência do concerto em ritmo de tercinas no 22º e 23º sistemas conforme exemplificado na figura 20. Nota-se também a presença das cordas soltas compondo a estrutura dos acordes no trecho em destaque.

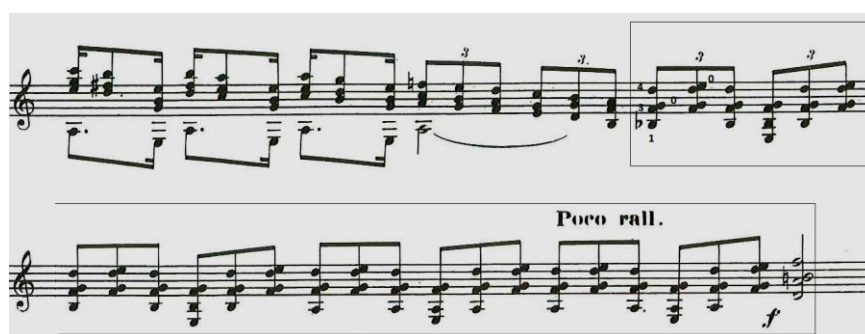


Figura 20: Cadência do Concerto, sistemas 22-23

¹⁰ CARLEVARO, Abel. Guitar Masterclas: Heitor Villa-Lobos, 12 Studies Vol. III P. 17

Estudo nº 5 – 1929 – Polifonia

A partir do motivo melódico que percorre o estudo construído em intervalos de terças na voz intermediária, Villa-Lobos inclui vozes que se movimentam melodicamente autônomas resultando em uma polifonia contrapontística (figura 21).



Figura 21: Estudo nº 5

O aspecto que reflete parcialmente o caráter desta escrita no Concerto encontra-se no terceiro movimento (figura 22), onde a movimentação das vozes do baixo e melodia possuem algum grau de independência, mas sem a presença do ostinato que motiva todo o estudo. A exequibilidade deste trecho é das mais desafiadoras do Concerto.



Figura 22: Concerto, III movimento nº 5 de ensaio

Estudo nº 6 – 1929 – Acordes e mudança de posição

Além dos blocos que implicam na disposição fixa dos dedos da mão esquerda, a mão direita também mantém um modelo fixo de ataque, o toque *plaqué*.

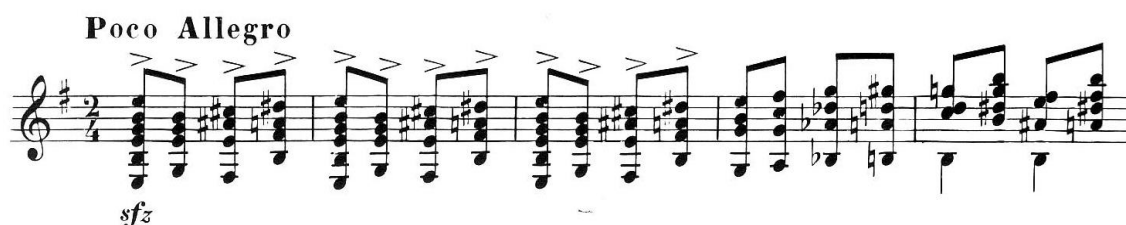


Figura 23: Estudo nº 6

A figura 24 mostra a partir seta indicada, o III movimento do concerto apresentando semelhante forma de ataque do Estudo nº 6, neste caso agora com ritmos sincopados que são característicos da música brasileira.



Figura 24: Concerto, III movimento-nº 2 de ensaio c. 13-20

Estudo nº 7 – 1929 – Técnicas variadas com escalas, acorde, ornamentos.

A escala inicial (Mi maior), apresentada na figura 25, é talvez o maior destaque do estudo e apresenta grande desafio técnico pela velocidade sugerida

em “*Très animé*”. Com exceção das duas primeiras notas em anacruse, a escala é construída na forma descendente e passa por todas as cordas do violão devendo, segundo Abel Carlevaro, ser feita uma gradual mudança transversal com a mão direita da primeira para sexta corda a fim de auxiliar no correto posicionamento dos dedos.

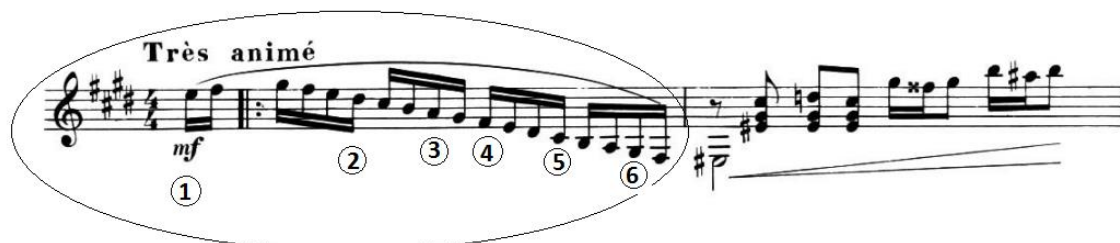


Figura 25: Estudo n° 7

Villa-Lobos faz uso de longas escalas descendentes no Concerto onde além de utilizar todas as cordas do violão, a escala é acrescida de mudanças de posição percorrendo grande extensão do braço do instrumento.

A figura 26 a seguir, mostra uma longa escala descendente em Mi menor escrita na cadência do concerto.



Figura 26: Cadência do Concerto, sistemas 9-10

Outra escala de grande extensão (Ré maior) ocorre no compasso 11 do III movimento (figura 27);

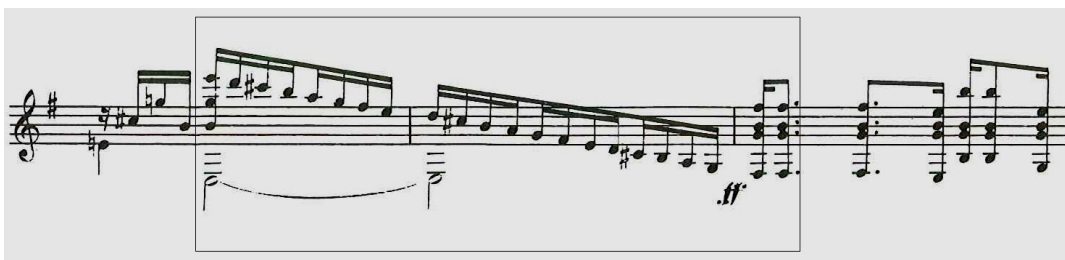


Figura 27: Concerto, III movimento, c. 11

e a escala descendente de maior extensão do Concerto (figura 28).

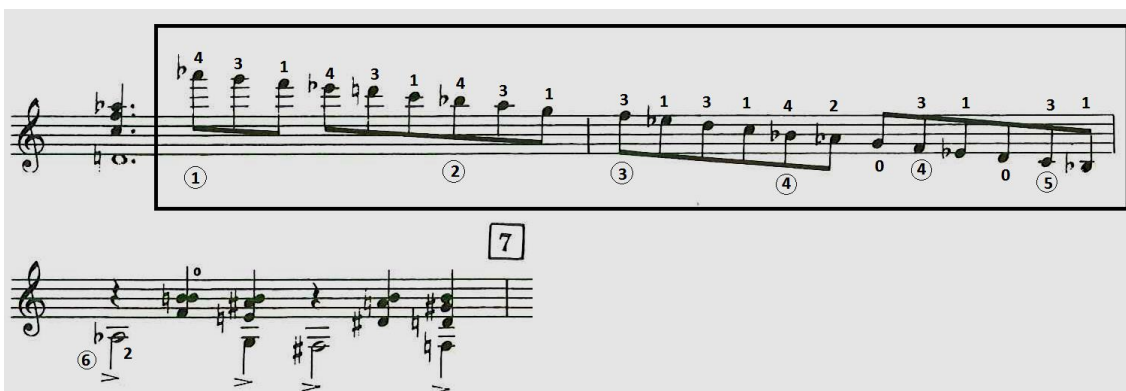


Figura 28: Concerto, III movimento, c. 12

Villa-Lobos explora na parte B do estudo nº 7 (figura 29) o acompanhamento nas vozes intermediárias arpejadas e reforça o destaque da voz superior por meio de acentos.

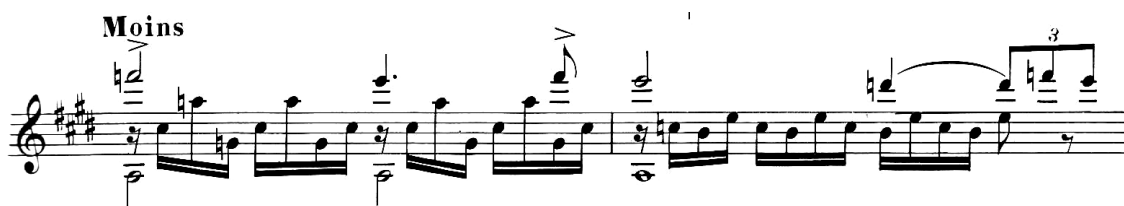


Figura 29: Estudo nº 7, parte B c. 1-2

O mesmo recurso é também aplicado ao II movimento do Concerto, mas sem a presença dos acentos (figura 30). A função melódica da voz superior sugere a busca por semelhante clareza como ocorre no estudo nº 7. Deste modo, entende-se a necessidade da utilização do mesmo procedimento na execução e o toque com apoio é um forte recurso para o cumprimento desta ideia.

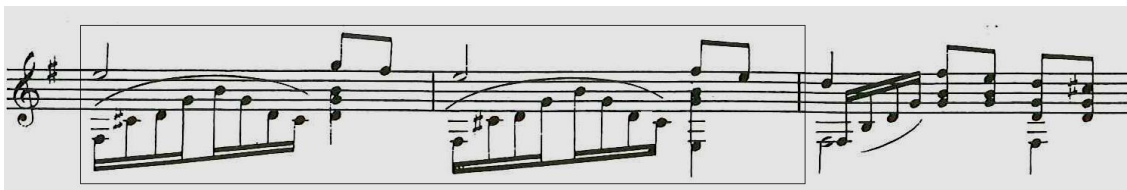


Figura 30: Concerto, II movimento c. 2-3

A figura 31 mostra mais um exemplo deste modelo que aparece ainda no III movimento do Concerto.



Figura 31: Concerto, III movimento, c. 3-4

Ainda no Estudo nº 7 (figura 32), Amorim (2009, p. 137) destaca um fragmento do compasso 28 descrevendo-o como uma inovação na escrita de Villa-Lobos, a “movimentação digitacional oblíqua ascendente” na escala de ligados pela primeira vez.



Figura 32: Estudo nº 7 c. 28

No Concerto Villa-Lobos utiliza parcialmente este modelo de escrita na Cadência (figura 33), mas com variação dos intervalos (diferentemente do estudo que é sempre o mesmo intervalo de terça menor). Esta variação de intervalos altera a proporção das distâncias dos dedos da mão esquerda, mas pode manter mão direita com o mesmo dedilhado preservando a semelhança do modelo do estudo.

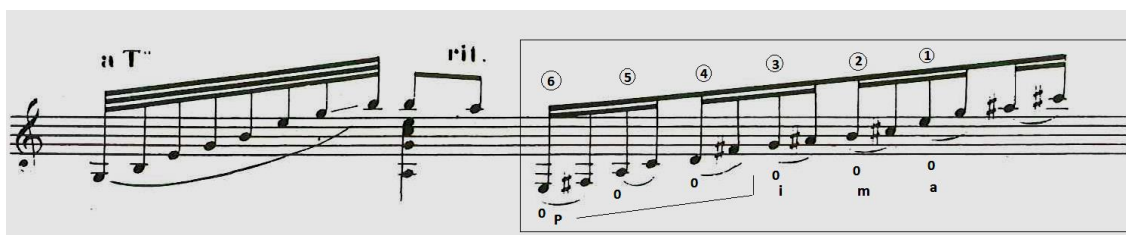


Figura 33: Cadência do Concerto, sistema 3

Estudo nº 8 – 1929 – Técnicas variadas

Carvalho (2005) ressalta o aspecto musical deste estudo (figura 34) como um valor que suplanta a própria natureza mecânica de seu objetivo que em tese é voltado às questões técnicas do violão:

Pela rítmica e harmonia, o Estudo nº 8 aproxima-se do conceito de peça característica e o seu carácter de “estudo” parece assentar mais na combinação de texturas do que na sua exploração sistemática. (Carvalho, J. P. 2005, p. 329)



Figura 34: Estudo nº 8

O mesmo autor reforça ainda esta observação com a seguinte análise:

Esta obra vale mais como reflexão sobre a flexibilidade da guitarra na expressão de poéticas e idiomas diversos, em confluência contrapontística e em sucessão, do que como espaço de exploração de técnicas instrumentais. (Carvalho, J. P. 2005, p. 331)

Para Carlevaro (1988, p.36), o estudo se constitui de “um tema simples em estilo popular apesar de às vezes relembrar uma improvisação”.

Na secção que se inicia a partir do compasso 17, Villa-Lobos desenvolve o estudo utilizando a célula rítmica do “Maxixe¹¹” com algumas variações que estão destacadas na figura 35.



Figura 35: Estudo nº 8, c. 17-28

Estudo nº 9 – 1929 – Técnicas variadas, trabalho com o polegar

Exceto pela presença das escalas (c. 10 e 39), Villa-Lobos escreve a linha principal com acentos na voz inferior em praticamente todo o estudo (figura 36), o que confere ao polegar um papel preponderante na execução estendendo a sua utilização neste caso até a 3ª corda.



Figura 36: Estudo nº 9

Implicações do polegar enquanto produtor sonoro dos bordões¹² e a diferença de orientação do toque quando usado nas cordas primas, requer

¹¹ Dança urbana do Rio de Janeiro, surgida por volta de 1875. Considerada a primeira dança genuinamente brasileira, antecessora do Samba, produziu um gênero musical que utiliza aspectos rítmicos da *habanera*, o andamento da polca e a síncope afro-brasileira, segundo a análise de Mário de Andrade. Como essas outras formas, é binária, de caráter mais vivo que o Tango ou o Choro. Sadie (1994, p. 587)

especial atenção ao tocar na terceira corda para assegurar a qualidade do som que se queira produzir.

O uso do polegar em passagens melódicas é frequentemente inserido nas obras violonísticas de Villa-Lobos como nesta secção da figura 37.

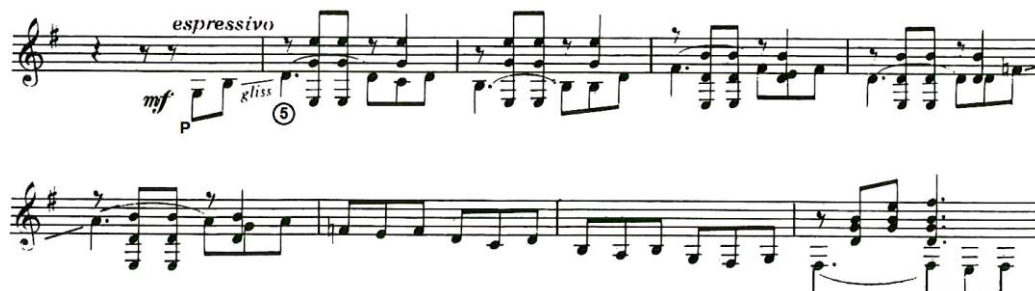


Figura 37: Concerto, II movimento nº 2 de ensaio c. 6-14

Também no III movimento do Concerto (figura 38), o compositor utiliza este modelo sem ultrapassar os limites dos bordões.

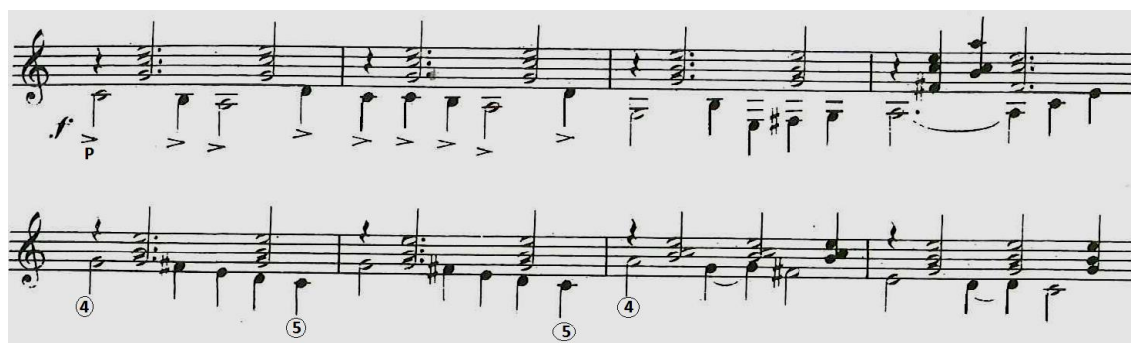


Figura 38: Concerto III movimento, nº 7 de ensaio, c. 8-15

Estudo nº 10 – 1929 – Técnicas variadas

Villa-Lobos inicia o estudo em posição fixa de mão esquerda com reforço da voz superior (nota Si), dobrada em uníssono e acentuando os baixos (figura 39).

¹² Termo usado para indicar uma corda ou tubo que emite um som prolongado, habitualmente grave. Sadie (1994, p. 122).

4ª 5ª e 6ª cordas do violão.

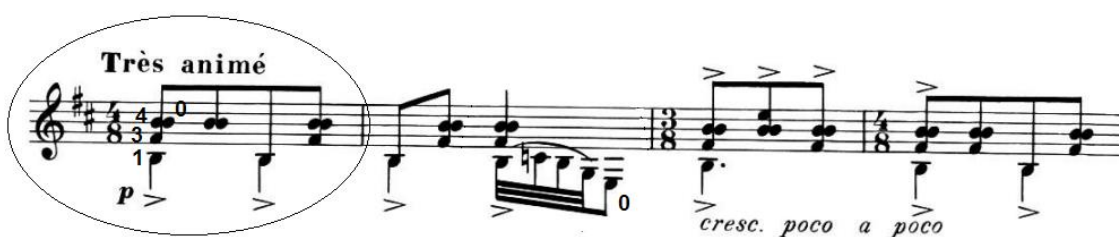


Figura 39: Estudo nº 10

Enquanto no Estudo nº 10 os uníssonos são tocados sempre na voz superior pelos dedos médio e anular da mão direita (m, a), o modelo semelhante encontrado no Concerto, exemplificado na figura 40, mostra que eles resultam do contorno melódico que transita na voz média e são tocados pelo polegar.

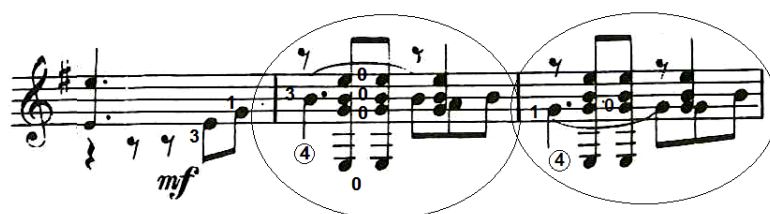


Figura 40: Concerto, I movimento, nº 2 de ensaio, c. 6-8

A escrita aqui utilizada por Villa-Lobos (figura 41) é acrescida de um gruppetto no baixo que aparecerá em diversos momentos do estudo em diferentes posições, culminando sempre na 6ª corda solta.

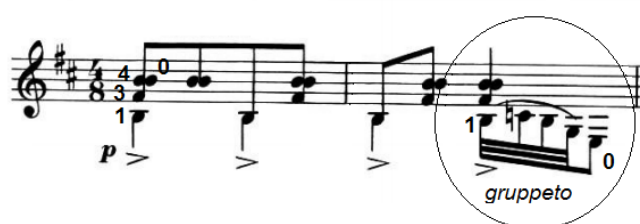


Figura 41: Estudo nº 10 c. 1-2

O compasso 3 do estudo (figura 42) mostra um modelo de escrita em que se faz necessário que os dedos indicador, médio e anular da mão direita se desloca verticalmente mudando sua posição em relação às cordas.

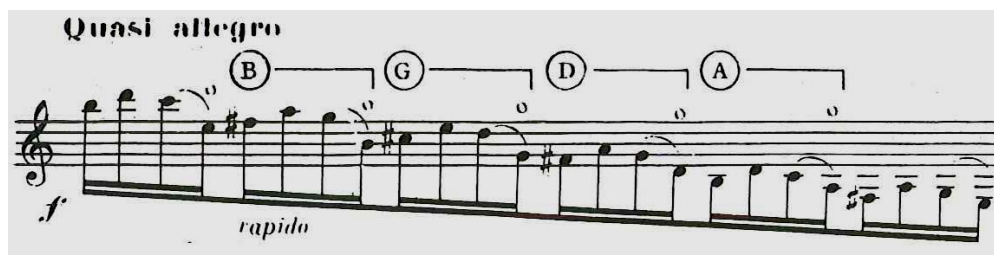


Figura 45: Início da Cadência do Concerto

O exemplo explicitado na figura 46 mostra ainda o mesmo modelo de escrita de Villa-Lobos para violão reaparecendo na cadência.

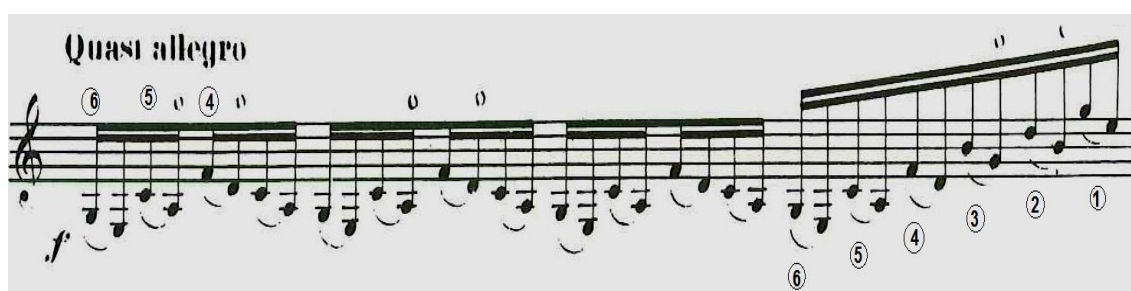


Figura 46: Cadência do Concerto, 12º sistema

Estudo n° 11 – 1929 – Técnicas variadas

O início do estudo (figura 47) mostra que o tema está na voz intermediária. A partitura não indica nominalmente em que corda esta deve ser executada, no entanto, pela própria organização na disposição das notas graves e dos acordes fica subtendido que esta deve ser realizada na corda 4. Esta é mais uma característica da escrita de Villa-Lobos.



Figura 47: Estudo n° 11

No trecho exemplificado na figura 48, o polegar tem um papel fundamental na condução do tema principal que é escrito nas cordas graves. O recurso da condução melódica na voz grave já foi trabalhado anteriormente por Villa-Lobos no estudo nº 9, mas o que difere neste caso é que o compositor amplia a necessidade de controle de orientação do toque com o polegar, ou seja, o polegar trabalha em cordas duplas.

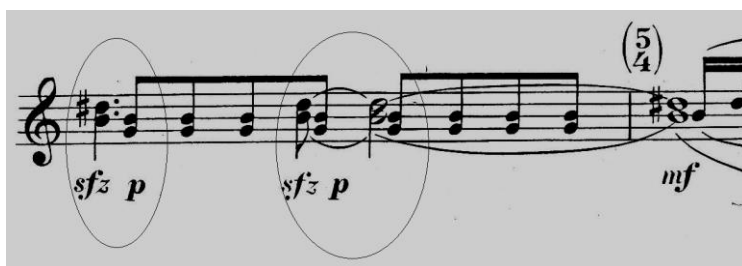


Figura 48: Estudo nº11, c. 26-27

No primeiro movimento do Concerto (figura 49), o compositor utiliza também o recurso do toque com o polegar em duas cordas simultaneamente e assim como no estudo, as cordas graves cumprem a função melódica.

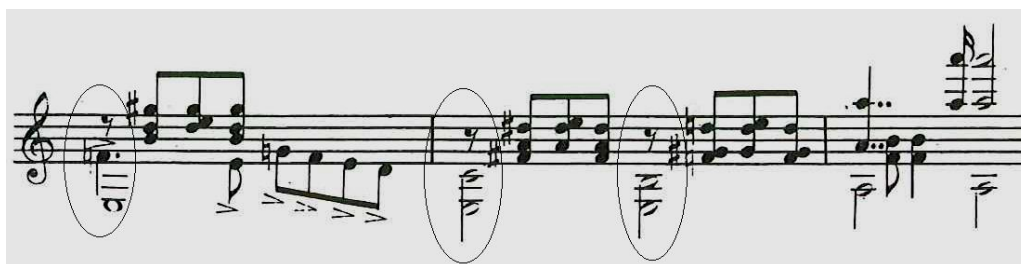


Figura 49: Concerto, I movimento - nº 9 de ensaio, c. 7

Estudo nº 12 – Acordes paralelos em glissandos

A característica que predomina neste estudo sugere uma subordinação do aspecto musical às propostas mecânicas da execução violonística, conforme aponta Carlevaro ao assegurar que, “Villa-Lobos compôs o estudo pensando em termos de possibilidades técnicas para o instrumento e que sua música é consequência desta atitude”.

A figura 50 mostra que Villa-Lobos inicia o estudo ordenando os acordes em movimentos paralelos, (modelo de sua escrita já utilizado anteriormente),

porém acrescentando *glissandos* às mudanças de posição que são realizadas através do deslizamento dos dedos da mão esquerda pressionados sobre as cordas.



Figura 50: Estudo nº 12

No Concerto, o efeito *glissando* é utilizado por Villa-Lobos em um único momento da cadência com o mesmo princípio do acorde em movimento paralelo horizontal conforme mostra a figura 51.

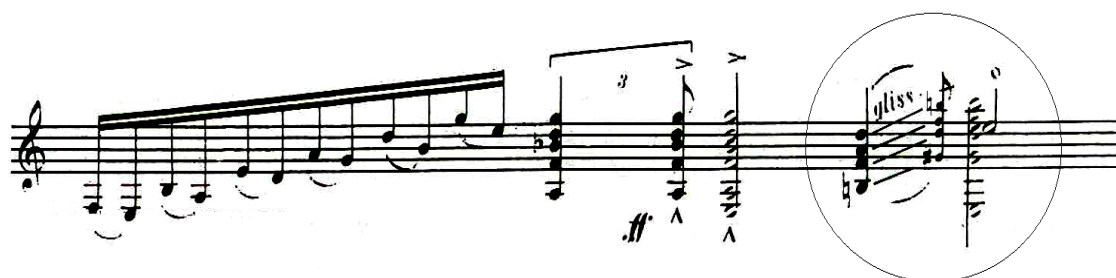


Figura 51: Cadência do Concerto, 14º sistema

O compositor já utilizara os acordes paralelos que aparecem com textura de arpejos no Estudo nº 1, porém neste exemplo da figura 52 referente ao trecho do II movimento do concerto, os paralelismos horizontais são escritos em blocos.



Figura 52: Concerto, II movimento - c. 9-10

3.3.3 Os Cinco Prelúdios

Onze anos após escrever os *Doze Estudos*, Villa-Lobos compõe mais uma série para violão solo, os Cinco Prelúdios:

(...) os 5 prelúdios (1940/e.1942) são peças de um compositor maduro para um instrumento maduro. Seu uso da ressonância expressiva constitui uma contribuição inquestionável para o desenvolvimento da composição para violão; realimenta tanto os compositores eruditos mais ortodoxos quanto os criadores dos mais variados estilos de música popular instrumental. Villa-Lobos é, de longe, o compositor do século 20 mais tocado ao violão. (Zanon, 2009 P. 75)

Prelúdio nº 1 – 1940

Villa-Lobos explora neste prelúdio (figura 53) o tema principal a partir das cordas graves.



Figura 53: Prelúdio nº 1

Este modelo utilizado também no segundo movimento do concerto com grande semelhança ao Prelúdio nº 1 (figura 54).



Figura 54: Concerto, II movimento nº 2 de ensaio

Prelúdio nº 2 – 1940

O caráter do gênero Choro marcado pelo contínuo contorno melódico em semicolcheias, quase sempre sem pausas (figura 55), é cultivado pelo compositor neste prelúdio.



Figura 55: Prelúdio nº 2

O último movimento do concerto, em seus primeiros compassos reflete esta característica semelhante ao Prelúdio nº 2 (figura 56).

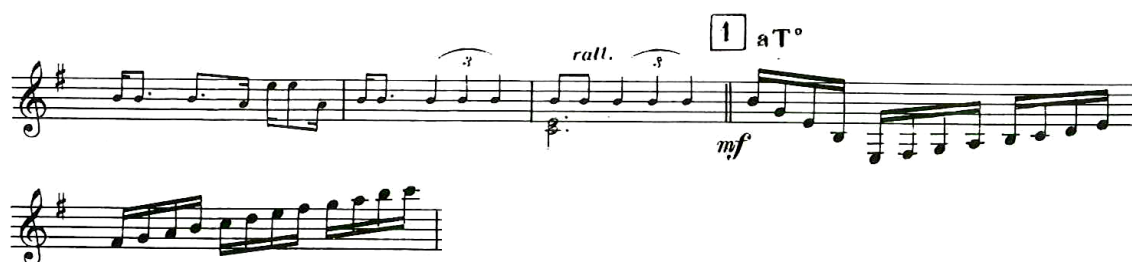


Figura 56: Concerto, III movimento - nº 1 de ensaio

Prelúdio nº 3

A figura 57 exemplifica o movimento paralelo vertical que o compositor utiliza logo no início deste prelúdio juntamente com as cordas soltas do violão na direção da corda 6 para a corda 2.



Figura 57: Prelúdio nº 3

A figura 58 mostra um trecho da cadência em que Villa-Lobos explora sistematicamente as cordas soltas, neste caso invertendo a direção após tocar a corda 6. Esta utilização da afinação mais usual do instrumento como recurso composicional é uma característica do idiomatismo violonístico em sua escrita.

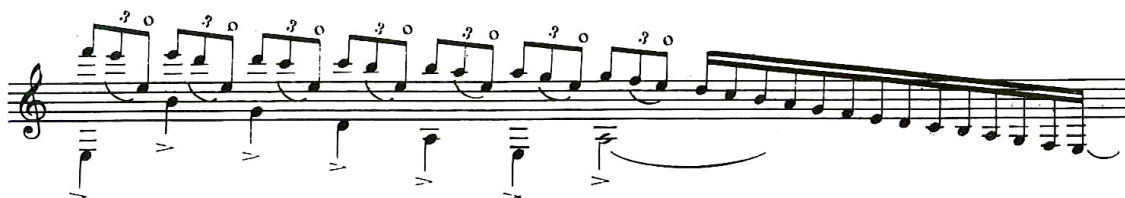


Figura 58: Cadência do Concerto, 15º sistema

Prelúdio nº 4

O segundo compasso (figura 59) mostra o acompanhamento em cordas soltas. Este modelo que já fora utilizado no prelúdio nº 1 e reaparece no Concerto (I movimento, c. 6 do nº 2 de ensaio).



Figura 59: Prelúdio nº 4

Prelúdio nº 5

Neste prelúdio o compositor utiliza uma textura densa onde a melodia na voz superior brota da própria harmonia com bastante simplicidade rítmica (figura 60).



Figura 60: Prelúdio nº 5

No Concerto o reflexo deste modelo de textura aparece com mais elementos similares nos compassos 4 e 5 do nº 9 de ensaio do primeiro movimento conforme demonstra a figura 61.

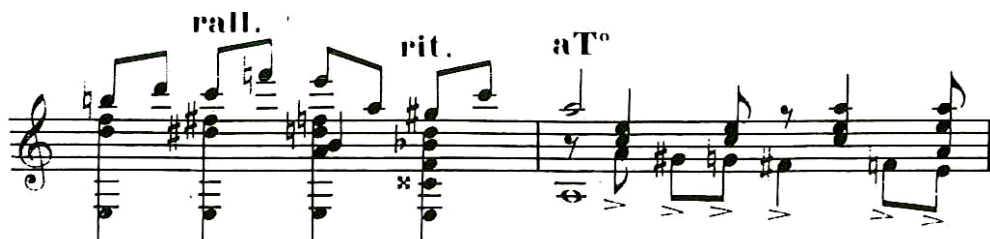


Figura 61: Concerto, I movimento - nº 9 de ensaio, c. 4-5

Uma obra isolada das demais para violão, Choro nº 1 (1920), foi composta em uma série que contém 12 choros, uma introdução e um Bis que inclui diversas formações instrumentais. Zanon (2009 p. 62), completa que, de acordo com Villa-Lobos, a peça para violão solo de sua série de choros “foi escrita propositalmente como se fosse uma produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos populares para servir de simples ponto de partida” (figura 62).

Choro nº 1



Figura 62: Choro nº 1

Pode-se verificar, portanto que desde a Suíte Popular Brasileira passando pelos 12 Estudos e os 5 Prelúdios, elementos típicos da escrita de Villa-Lobos são incorporados ao Concerto, notoriamente destacando aqui os 12 Estudos que apresentam mais frequentemente os modelos que dialogam diretamente com técnicas semelhantes às utilizadas no Concerto.

4. O Concerto para violão e pequena orquestra

A amizade entre Villa-Lobos e Andr es Segovia resultou em importantes realizações como a composição dos *Doze Estudos* e o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*. Todas dedicadas a Segovia, as obras mencionadas estão entre as mais relevantes do repertório violonístico do séc. XX, tendo contribuído de forma decisiva para a afirmação do instrumento nas grandes salas de concerto.

Nesta relação de amizade e mutuo interesse musical, a figura de Arminda Neves D'Almeida, ou simplesmente "Mindinha", como era chamada por Villa Lobos, foi de fundamental importância para a consolidação de projetos que marcariam para sempre a história do repertório violonístico. Arminda foi a segunda esposa e grande companheira de Villa-Lobos. O seu envolvimento com a obra do grande mestre foi notório.

Em 1982 em entrevista a Carlos Roque, Arminda faz o seguinte comentário:

[...] Eu assimilei o trabalho dele (Villa-Lobos), com tanta devoção... Havia Ocas es em que ele me perguntava: "Que nome tem essa música, Mindinha"? Ele mesmo não sabia os nomes que dava em muitas das obras que ele compôs. Minhas cópias de música ficavam, muitas vezes, com a letra dele. Inúmeras vezes nós confront vamos essas cópias e não sabíamos quais eram as minhas, e quais eram as dele... (100 anos de Arminda, Museu Villa-Lobos, 2012 p.29)

Este depoimento deixa claro, portanto, a relação de confiança e cumplicidades de Mindinha com a atividade de Villa-Lobos.

4.1 Da Fantasia ao Concerto

O Concerto para Violão e Pequena Orquestra foi composto em 1951. A obra foi dedicada a Andrés Segovia, mas a priori não saiu como o esperado pelo intérprete, que desejava um concerto completo com Cadência¹⁴.

Quando concluiu a então *Fantasia Concertante*, Villa-Lobos descreveu assim a sua estrutura:

A *Fantasia Concertante* foi escrita para violão e uma orquestra equilibrada, com busca de timbres de modo a não anular a sonoridade do solista. Ela se constitui de três movimentos: “Allegro Preciso”, “Andantino e Andante”, e “Allegro non troppo”. O primeiro movimento (Allegro Preciso) tem lugar na orquestra e mostra um tema cheio de energia, que reaparecerá tanto no violão quanto na orquestra. Na segunda parte (Poco meno), o tema é inteiramente original e pertence a um novo episódio. Este tema lembra muito a atmosfera melódica de certas canções populares do nordeste brasileiro. Em seguida, o primeiro tema é reapresentado com a mesma estrutura rítmica do início mas uma terça menor acima; desenvolvimento e stretto são reduzidos até o final acelerado. No “Andantino”, depois de uma introdução feita pela orquestra (escalas simultâneas em movimentos divergentes), o tema principal aparece e se desenvolve até o “Andante”. No “Andante” um novo episódio se apresenta durante alguns compassos (6/8), na maneira da introdução até a melodia expressiva tocada no violão. O retorno do “Andantino” é feito uma quinta acima da exposição principal e o “più mosso”, com uma melodia diferente das outras na unidade temática, representa uma espécie de “stretto” para concluir o movimento. O “Allegro non troppo” com uma introdução de alguns compassos (melodia e ritmos sincopados) apresenta um tema orquestral que é retomado em seguida pelo violão. Até o fim da Fantasia várias modulações são feitas no intuito de explorar o virtuosismo do violonista. (PEREIRA, Marco. Op. cit., p. 74 e 75)

¹⁴ Cadência (*Cadenza*) – Passagem virtuosística perto do final de um movimento de concerto ou ária. Sadie (1994, p. 154)

A então Fantasia recebe mais tarde uma cadência como se verifica na seguinte citação:

“...esta obra foi fruto da insistência de Segovia junto ao compositor brasileiro. Concebido como uma fantasia¹⁵ concertante, foi lhe acrescentada uma cadência para o violão, tornando-se concerto para violão e orquestra. O concerto é a síntese da escrita violonística de Villa-Lobos, apresentando recursos já utilizados nos estudos e prelúdios...”(Dudeque, 1994. P.90)

Turíbio Santos destaca que:

Ele (o concerto), é o fecho de ouro do repertório violonístico de Villa-Lobos, afirmando que a obra faz menção a Suite Popular Brasileira, aos Estudos e aos Prelúdios, além de trazer a experiência das anotações musicais que resultaram nas transcrições da Bachiana nº 5 e varias outras canções. (SANTOS, Turíbio. 1988, p. 97).

Após cinco anos desde o início desta trajetória, o concerto está finalmente acabado e pronto a ser estreado pelos seus idealizadores, o compositor e o intérprete. A estreia se dá em Houston nos Estados Unidos em fevereiro de 1956.

O jornal *The Houston Post* (07-02-1956) publica a seguinte crônica de Hubert Roussel:

“Heitor Villa-Lobos, um dos melhores produtos da América do Sul, dirigiu a Orquestra Sinfônica de Houston segunda-feira à tarde, no que provavelmente haverá sido um de seus acontecimentos históricos... Em Houston pela primeira vez, Villa-Lobos, um dos mais prolíficos criadores de música da história, dirigiu um programa de seu próprio trabalho, incluindo a estreia de um concerto para violão. Este

¹⁵ Fantasia – Peça instrumental em que a imaginação do compositor tem precedência sobre os estilos e formas convencionais. [...] o termo “Fantasia” também foi usado por Liszt e outros na designação de peças virtuosísticas baseadas em temas de uma ópera, ou de outra obra. Sadie (1994, p. 311)

teve um solista de igual renome, Andrés Segovia, cuja indubitável atração fez sua parte esgotando os lugares do Music Hall. Aqui, diante de três mil e quarenta pessoas, foi apresentada a cena musical mais impressionante e significativa que o mundo de 1956 poderia oferecer. Pudemos ver dois mestres da arte vivos: Villa-Lobos, o brasileiro de 68 anos; Segovia de 63. Um destes homens tem obtido um importante lugar na história da música criativa. O outro trouxe o violão ao pico mais alto”. (López Poveda. 2009, p. 414).

Assim, portanto, se dá a estreia mundial de um dos mais importantes concertos para violão da história; o Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos.

5. A construção da performance

5.1 Os desafios e a partitura

O concerto para violão e Pequena Orquestra de Heitor Villa-Lobos é uma obra que requer do performer um conjunto de experiências prévias com a linguagem violonística do compositor para executá-lo bem. Neste sentido, é importante ressaltar que ao dedicar o Concerto ao grande virtuose do violão Andrés Segovia, o compositor não economizou nos desafios para a execução, utilizando os recursos técnicos já consolidados por ele nas obras anteriores.

Este concerto continua a desafiar grandes intérpretes ainda na atualidade, que veem no Concerto determinados “problemas” de equilíbrio, possíveis dúvidas de uma ou outra nota e certos aspectos mecânicos que não se encaixam nos padrões mais naturais do violão.

Em julho de 2015 o violonista cubano Manuel Barrueco tocou e gravou o Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP, e na ocasião concedeu a seguinte entrevista ao violonista brasileiro Fábio Zanon:

ZANON – Muitas pessoas falam sobre os outros concertos de Villa-Lobos, para piano, harpa e tudo o mais como sendo problemáticos... Você, como violonista, considera problemático este concerto para violão? E, se sim, em que sentido?

BARRUECO – Bem, eu... Em primeiro lugar, eu nunca o havia tocado antes... É a primeira vez que eu de fato o apresento. Eu o aprendi quando jovem, mas nunca o apresentei em público até agora e penso que... Estou realmente feliz e honrado que a primeira vez seja no Brasil. Você sabe, parece um lugar perfeito para fazer isso.

Então, eu não tenho tanta experiência com ele, de verdade. Eu o estou aprendendo neste momento... Quero dizer, experiência no sentido de como esta peça funciona, eu sempre ouvi que havia problemas com o equilíbrio e especialmente no terceiro movimento, e foi isto que encontrei. Então... Além

disto... eu não...não se vê...há algumas notas aqui e ali¹⁶ que podem gerar dúvidas na partitura, e me parece que ele foi cheio de volteios em algumas dessas partes e...há algumas posições que, você sabe, são estranhas para tocar, mas é uma bela peça.

ZANON – Dizem que a cadência foi incorporada ao concerto depois de terminado. Todos os seus cinco concertos para piano tem longas cadências que podem ser tocadas como peças independentes. Como você vê a cadência neste concerto em particular, esta cadência é tão longa e substancial?

BARRUECO – Eu penso que é bastante efetiva, você sabe, não estou muito convicto quanto a tocá-la independentemente. Acho que talvez seja muito livre para manter em conjunto, sabe, algo assim, ela não se liga a outros elementos da peça, mas considero uma cadência muito efetiva, bastante memorável, mas não a vejo como uma peça solo. (Publicado em 31 de julho de 2015. <https://youtu.be/XJ7NdCts5NI>).

Em minha opinião, relativamente à cadência, concordo que se trata de uma música com discurso muito livre para entendê-la como uma peça solo, mas discordo que ela não se liga aos outros elementos da peça (concerto); pelo contrário, a cadência rememora temas (sobretudo do segundo movimento), e constrói o seu final criando um forte elo de caráter rítmico com o III movimento do concerto como se este fosse sua continuação.

A editora francesa Max Eschig disponibilizou três versões da partitura do Concerto, sendo estas, a partitura do violão solo, versão violão e piano e a versão violão e orquestra. Salvaguardado o devido valor destas edições do concerto, as informações impressas em todas as versões são limitadas ao propósito quase exclusivo de apresentar as notas a serem tocadas, sem digitações ou outros apontamentos de natureza técnica violonística.

¹⁶ CAMPONOGARA 2009, faz um estudo comparativo entre as três edições (Max Eschig) e duas versões manuscritas do concerto apontando divergências e recomendando possíveis soluções para as diferenças encontradas.

5.2 Abel Carlevaro e a Técnica Aplicada

Abel Carlevaro (1916-2001) sistematizou os processos mecânicos da técnica violonística de forma minuciosa e organizada, de modo a estimular o estudo técnico consciente e progressivo.

O violonista brasileiro Fábio Zanon ressalta a importância do trabalho de Abel Carlevaro no desenvolvimento da didática do violão através do estudo analítico e minucioso da técnica:

“Apesar de sempre ter sido um instrumento extremamente popular, o violão é notoriamente carente de sistematização técnica. Até mesmo uma coisa simples como uma postura em que o instrumento não escorregue ainda não é consenso. Mas a partir dos anos 1950, um violonista uruguaio, de talento analítico incomum, começou a estudar de uma forma mais científica os maiores problemas técnico do violão, e escreveu uma série de obras didáticas que tiveram enorme repercussão em todo o mundo. Este foi Abel Carlevaro”(Zanon – Programa XI).

Em seus trabalhos publicados, *Escuela de la Guitarra-Exposicion de la Teoria Musical* e os quatro *Cuadernos de Técnica*, Carlevaro se destaca pelo pioneirismo na apresentação de exercícios meticulosos para a construção da técnica.

Na edição nº49 da revista *Violão Intercâmbio* (2001), Daniel Wolff, ex-aluno do professor Abel Carlevaro publica em seu artigo:

(...) Outra importante inovação de Carlevaro é a forma como os exercícios contidos nos Cadernos¹⁷ foram elaborados. Diferentemente de seus predecessores, ele não elaborou pequenos trechos musicais que faziam uso constante de determinada dificuldade técnica. Em vez disto, criou exercícios contendo unicamente as dificuldades técnicas propriamente ditas, permitindo

¹⁷ CARLEVARO, Abel. *Série Didáctica para Guitarra. Cuadernos I-IV*. Buenos Ayres: Barry Editorial, 1974.

ao aluno focar o problema isoladamente, resultando em um progresso mais rápido e eficiente. Ou seja, a fim de otimizar o desenvolvimento do aluno, separa-se o estudo da técnica do estudo das obras musicais, da mesma forma que um jogador de futebol faz exercícios de musculação para possuir um desenvolvimento muscular adequado no momento de treinar diretamente com a bola. Vêm à mente aqui os exercícios para piano criados por Alfred Cortot, que seguem um princípio semelhante. (Wolff, 2001)

Carlevaro utiliza nomenclaturas (figuras 63-65) que designam certos procedimentos mecânicos de modo a identificar a técnica em uso. Para as mudanças de posição de mão esquerda ele aponta três tipos, para os quais correlacionamos aqui a aplicabilidade em trechos do Concerto para violão e Pequena Orquestra de Villa-Lobos:

- Mudança por substituição – por substituição de um dedo na mesma corda.

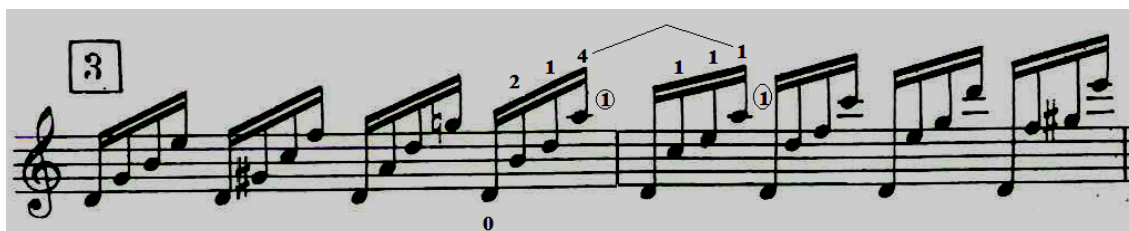


Figura 63: Mudança de posição por substituição

- Mudança por deslocamento – o dedo utilizado na última nota de qualquer posição após o deslocamento será utilizado na primeira nota da nova posição.



Figura 64: Mudança de posição por deslocamento

- Mudança por salto – mudança realizada pelo braço, onde o dedo não desloca nem se substitui, mas muda por completo.



Figura 65: Mudança de posição por salto

Nota-se, portanto, que a descrição da mecânica utilizada em um trecho musical auxilia na fixação mental e motora dos procedimentos a serem realizados.

A técnica aplicada a um trecho musical no violão é a combinação de todos os processos mecânicos empregados na realização da parte em estudo. Para Carlevaro (1979) “todo movimento aparentemente simples, é a resultante da combinação inteligente de diversos movimentos”.

O recurso da técnica aplicada ao estudo do violão oferece ao performer a possibilidade de uma reflexão mais cuidadosa sobre a construção dos mecanismos de execução de uma obra, fazendo com que os limites das tentativas e erros para solucionar dificuldades sejam substituídos por aplicação de modelos testados.

Além dos métodos direcionados especificamente para o estudo da técnica, Carlevaro publica a *Série Guitar Masterclass* na qual ele dedica dois volumes a Heitor Villa-Lobos¹⁸. Nesse trabalho, o autor analisa a técnica e interpretação dos *12 Estudos* e os *5 Preludios*, expondo trechos das obras com comentários concernentes à digitação, à mecânica, enfim, a técnica aplicada ao referido trecho musical.

¹⁸ CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclass-Technique Analysis and Interpretation of: Heitor Villa-Lobos, 12 Studies*, First published by Chanterelle, USA 1988.
Clases Magistrales-Técnica Aplicada, volume II, sobre 5 Preludios Y el Choro nº1 de Heitor Villa-Lobos. Montevideo: DACISA, 1986

5.3 Idiomatismo Violonístico

O idiomatismo no violão trata do uso das possibilidades musicais intrinsicamente ligadas ao instrumento expondo suas particularidades. Segundo Scarduelli (2007, p.139), idiomatismo “refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como, tessitura, timbre, dinâmica e articulação e até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical”. Para Cardoso (2006, p.12), o termo é aplicado para descrever “o uso composicional do violão no ato de criação, quando explora ao máximo as potencialidades do instrumento”.

Na obra violonística de Villa-Lobos, o aproveitamento das cordas soltas é bastante utilizado como componente que se soma aos modelos fixos da mão esquerda e produz uma marca bem pessoal como um resultado sonoro exclusivo do violão. Conforme se pode verificar na figura 66, este modelo pode ser amplamente verificado no Estudo nº 1, onde a partir do compasso 12 inicia-se uma série de mudanças de posição que parte da X até a I cromaticamente, mas mantendo sempre a 1ª e 6ª cordas soltas como parte do arpejo (*Paralelismo Horizontal*¹⁹). Este exemplo de procedimento idiomático é recorrente na obra de Heitor Villa-Lobos.



Figura 66: Paralelismo horizontal

Abel Carlevaro ao sugerir a existência de similaridades entre as partes do concerto e a obra solo de Villa-Lobos, ressalta que o compositor utilizara uma marca bem pessoal em seu trabalho tornando sua escrita inovadora para o violão.

¹⁹ A mão esquerda se desloca horizontalmente, com uma mesma forma (shape), ao longo do braço do instrumento (Amorim 2009, p.167)

“Villa-Lobos foi um inovador, um compositor que rejeitou estereótipos. Ele escolheu criar a sua própria linguagem para compor com sua própria marca”. As inovações da escrita violonística de Heitor Villa-Lobos estão contidas no concerto que, como uma síntese de sua obra para violão solo, ostenta similaridade de determinados trechos ou modelos utilizados pelo compositor com as obras solo. (Carlevaro 1988, p.3)

Deste modo a aplicação dos recursos idiomáticos no violão conferiu à obra de Villa-Lobos uma identidade peculiar.

5.4 Equilíbrio sonoro entre o violão e a orquestra

O violão é instrumento de caráter intimista, explicado em parte pela sua baixa intensidade sonora, se comparado a outros instrumentos como os de cordas friccionadas, ou o piano. Ao longo de sua trajetória sofreu diversas transformações em sua construção e na feitura das cordas até alcançar uma posição de status comparável com outros instrumentos já consagrados em grandes salas de concerto, sobretudo como solista frente a uma orquestra. Esta limitação de intensidade, característica própria de sua construção, foi sendo aperfeiçoada com as pesquisas e experimentos dos grandes luthiers ao longo de sua história. Em seu “Tratado da Instrumentação Moderna e Orquestração”, do século XIX, o compositor francês Hector Berlioz faz a seguinte observação sobre o violão e suas características:

”Depois que o piano foi introduzido nas casas onde existe a mínima veia musical, o violão tornou-se um instrumento de raro uso, salvo na Itália e na Espanha. Alguns virtuosos ainda o cultivam como instrumento solo, conseguindo tirar deliciosos efeitos tanto quanto originais. Os compositores não o empregam na igreja, nem no teatro e muito menos em concertos. A causa principal é sem dúvida sua baixa potência sonora, que não lhe permite uma associação com outros instrumentos, e tão pouco, a várias vozes com impostação normal. Seu caráter melancólico e sonhador poderiam, entretanto,

ser evidenciado mais frequentemente; seu charme é real, e não é impossível escrever para ele de maneira que isso se aflore.” (Berlioz 1882, p.69-70).

O *concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos foi concebido em 1951, após grandes sucessos como: *Concerto em Re maior* de Mario Castelnuovo-Tedesco (1939), e o *Concerto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (1939). Surge, portanto num momento em que o uso do microfone como recurso para equilíbrio sonoro entre violão e orquestra é uma possibilidade real.

Andrés Segovia que *“jamais aceitou o uso da amplificação e preferia recusar concertos em teatros inapropriados a esta regra”*²⁰, preferia a sonoridade natural do violão, propondo a orquestra ficar mais ao fundo do palco em dinâmica e número de músicos reduzidos e o violão mais a frente próximo ao público, defendendo a ideia de que o balanço sonoro entre solo e orquestra já está previsto na partitura.

O diagrama a seguir demonstra a aplicação desta disposição da orquestra e solista no palco.

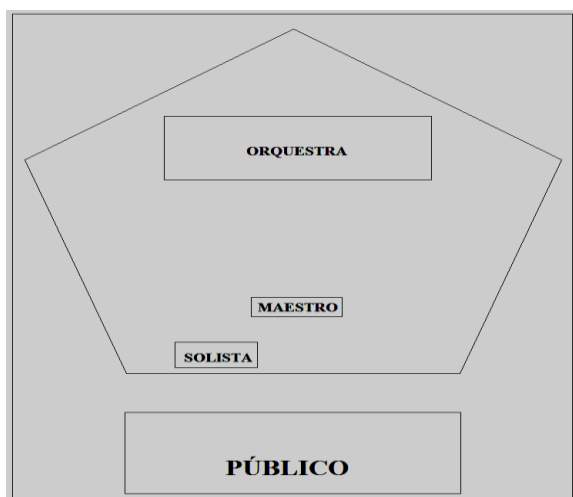


Figura 67: Disposição no palco - violão sem microfone

Sobre esta proposta, algumas questões podem se levantadas: a orquestra tem o maestro como orientação, porém, será que o violão, sem

²⁰ O violão Brasileiro, Villa-Lobos III parte, programa com Fábio Zanon, Rádio Cultura FM

microfone, distante e de costas para a orquestra, permite aos músicos ter suficiente referência sonora (retorno), do solista? E o maestro mais distante da orquestra, sente-se confortável para conduzir?

Em contraponto a esta ideia, Heitor Villa-Lobos por sua vez preferia a utilização do microfone²¹ no violão em defesa da manutenção de todo espectro sonoro da orquestra. Villa-Lobos demonstra uma visão mais global da situação dando ao violão o mesmo potencial sonoro da orquestra através da amplificação deixando a cargo dos intérpretes, solista e maestro, o controle do balanço sonoro sem limitar a dinâmica proposta na partitura nem reduzir o numero de músicos. No diagrama a seguir, a disposição natural no palco.

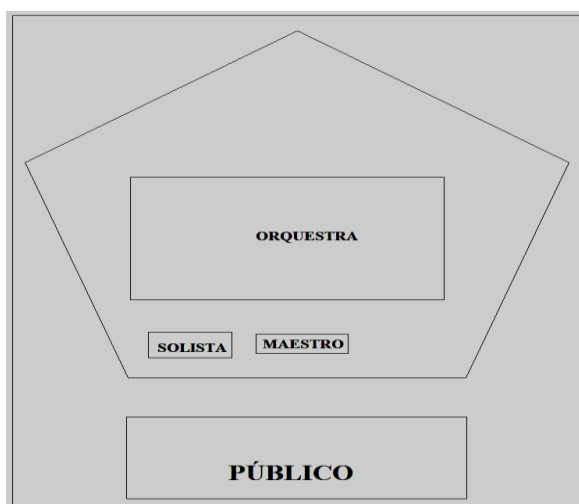


Figura 68: Disposição no palco - violão com microfone

O equilíbrio sonoro se mostra por vezes um desafio na escrita do concerto onde a parte da orquestra coincide com a tessitura do violão e dificulta a percepção clara do solo como no exemplo a seguir (figura 69):

²¹ “Assim narrou D. Mindinha no seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som: *Villa Lobos não queria escrevê-lo, pois achava o violão um instrumento muito íntimo. Villa-Lobos me mandou colocar muitos “p” na partitura da orquestra.* Em razão disto Villa-Lobos veio a se tornar um adepto do uso do microfone de modo a que não tivesse que reduzir tanto a intensidade da orquestra, suprimindo como havia feito o “ff””. (PAZ, 2004 p. 75)

The image shows a musical score for five instruments: Guitare, Vons, Alt., Villes, and C.B. The Guitare staff is at the top, followed by Vons, Alt., Villes, and C.B. at the bottom. The Guitare staff has a circled '2' above it. The Vons staff has a circled '2' and the word 'DIV.' above it. The other staves have various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'v'.

M.E. 7993

Figura 69: Nº 2 de Ensaio/III movimento do Concerto

A partitura mostra todas as cordas da orquestra produzindo uma massa sonora onde a partir do nº 2 de ensaio (III movimento), os primeiros violinos caminham em movimento ascendente na voz superior e são acrescidos do reforço de mais uma voz (divise) que desce em movimento contrário. A voz mais aguda do I violino, ainda que no papel de acompanhamento, cruza com a voz mais aguda do violão ofuscando seu destaque melódico. O violão que tem a direção melódica descendente, naturalmente tende a diminuir sua intensidade sonora e acaba por acentuar ainda mais o desequilíbrio em relação à orquestra.

Mesmo com o uso do microfone, o balanço entre solista e orquestra torna-se desafiador neste caso, pois a causa está na própria orquestração. Penso que outras soluções devem ser consideradas para além do que já foi apresentada por Segovia e Villa-Lobos, que tinham cada um, sua visão particular da logística a ser adotada nesta questão. Penso que outro aspecto a ser considerado está na própria técnica aplicada ao trecho mencionado em que se pode adotar o deslocamento da mão direita, na direção, *sul tasto ao ponticello*, como uma estratégia para elevar a melodia à evidência necessária, considerando que o *ponticello* é a região da corda que suporta maior pressão do toque no violão.

6. Técnica aplicada ao Concerto – digitações e comentários

O violão oferece diferentes tipos de digitação e estas podem tornar um trecho fluente tecnicamente ou se converter num verdadeiro inimigo do violonista. Uma mesma nota têm seus pares uníssonos em regiões distintas do braço do violão e a escolha desta ou aquela digitação passa por critérios mecânicos e musicais. Carlevaro (1979) aborda da seguinte forma esta questão:

Os detalhes de digitação e sua aplicação são tão sutis que podem levar a caminhos equivocados quando não se tem uma consciência plena, uma estrutura instrumental que permita um trabalho inteligente e ao mesmo tempo eficaz (Carlevaro, 1979, p. 155).

Villa-Lobos que foi grande conhecedor das possibilidades técnicas do violão apresenta no concerto certos modelos de sua escrita que a digitação é uma consequência direta da disposição das notas, porém há também passagens desafiadoras para as quais é necessária análise e experimentação intensa.

Consciente das implicações e abrangência deste assunto, a análise dos procedimentos mecânicos e sugestões de digitações sugeridas a seguir não esgotam de modo algum as possibilidades de estratégias para a execução do concerto.

6.1 – I. Allegro Preciso

CONCERTO
POUR GUITARE & PETIT ORCHESTRE

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1951)

I

All^o preciso (128 = ♩)

FLÛTE

HAUTOIS

CLARINETTE sib

BASSON

COR en FA

TROMBONE

1^{re} VIOLONS

2^{es} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

GUITARE

© Copyright 1971 by EDITIONS MAX ESCHIG
48, rue de Rome - PARIS

M.E. 7993

Tous droits d'exécution et de reproduction réservés pour tous pays.

Registo mo
0760/84

MVL: 1992. 21. 0039

ANTIGO - MVL: 92. 21. 243

Figura 70: Início do Concerto – Orquestra 4 compassos – Fonte: Museu Villa-Lobos

A figura 70 apresenta o início do concerto com breve introdução da orquestra. O violão entra a partir do compasso 5 com um arpejo ascendente em cordas soltas e repetição das mesmas notas em oitava acima.

A sugestão aqui apresentada (figura 71) permite a repetição do dedilhado dentro do mesmo compasso e contribui para dar estabilidade à mecânica da mão direita.

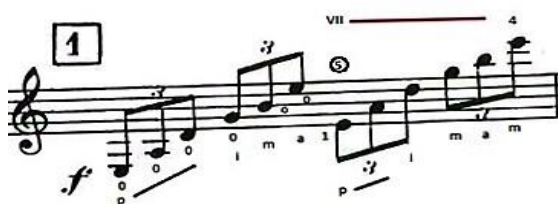


Figura 71: Concerto - I movimento - nº 1 de Ensaio

Enquanto os dois primeiros grupos de tercinas são tocados, a mão esquerda desloca-se previamente a altura da VII posição preparando a barra (pestana).

Na figura 72 o exemplo mostra que a primeira nota da passagem, (nota Mi, corda 1 solta), comporta antecipar o salto para a nota Si (19ª casa).

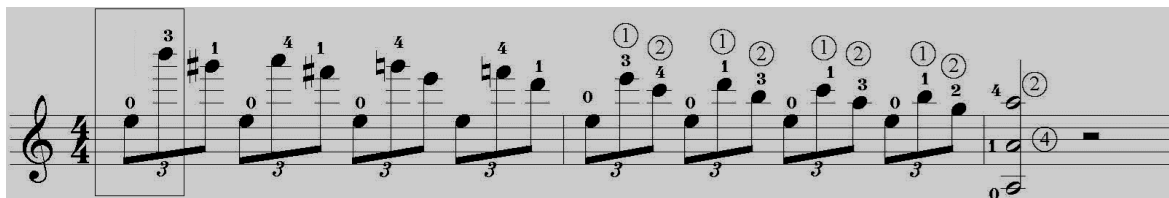


Figura 72: I movimento - Compasso nº 6

A sugestão do uso do dedo 3 na nota Si mais aguda é por se tratar de um dedo maior e mais robusto do que o dedo 4 (que aparentemente seria o ideal), além de exigir menor abertura da mão esquerda em relação ao polegar.

Exemplificado na figura 73, o trecho a seguir mostra que a escala é construída com alternância de intervalos de segundas que transitam entre maiores, menores e aumentadas (na mesma corda inclusive). Encontramos salto de terça ascendente seguido de segunda menor descendente oscilando a direcionalidade da escala.

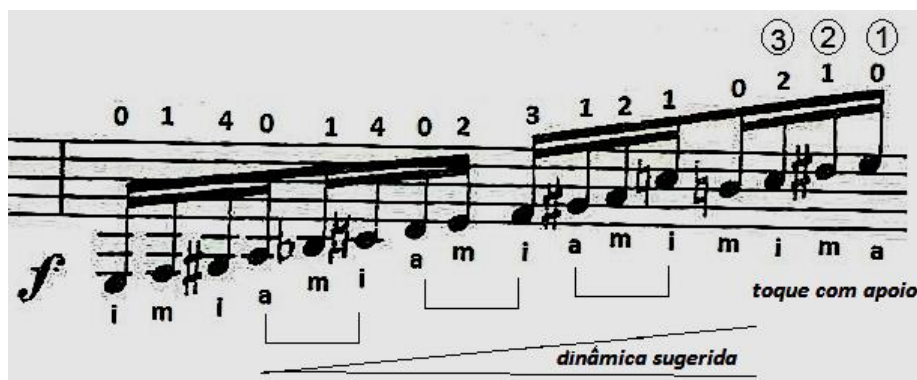


Figura 73: Concerto - I movimento - Compasso nº 10

A proposta de trabalhar a dinâmica (F) dentro da ideia de *crescendo* com toque de apoio nas últimas notas criando impulso para o próximo compasso tem a finalidade de tornar a execução da escala mais fluente. A sugestão de dedilhado neste trecho foi construída tendo em conta a busca pela padronização na ação da MD onde na maior parte da escala foi possível utilizar o padrão “a m i” para facilitar o controle mecânico de ambas as mãos e consequentemente obter fluidez neste trecho. Esta ideia está aplicada nas demais escalas ascendentes do concerto.

O próximo modelo apresentado na figura 74 mostra que o desenho do primeiro compasso se repetirá na corda 5 e na corda 4 caracterizando portanto, a ocorrência do movimento paralelo vertical²².

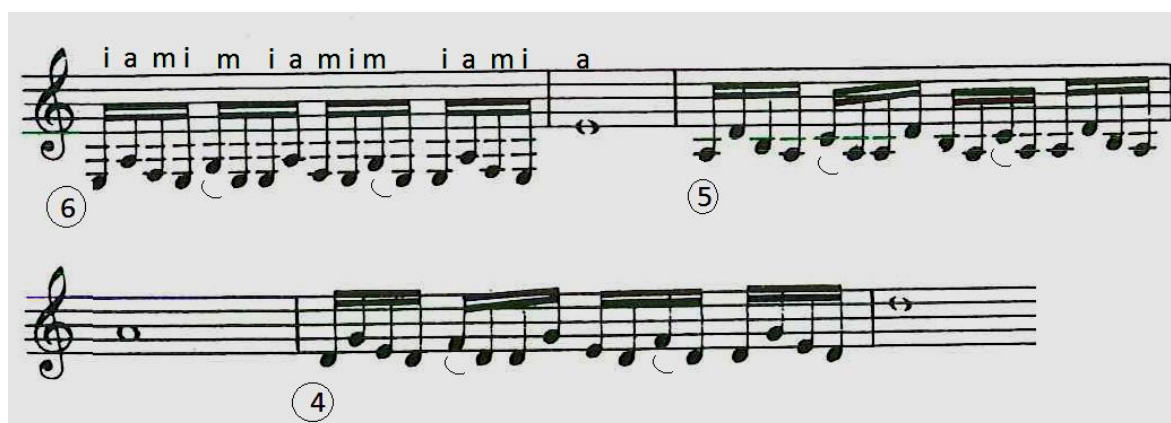


Figura 74: Concerto - I movimento – c. 4 de nº 2 de ensaio

²² Paralelismos verticais: desenhos que se repetem verticalmente com a mesma digitação na corda imediatamente superior ou inferior (Amorim 2009, p.167).

As semicolcheias produz um deslocamento rítmico pela variação da nota inicial de cada grupo. A sugestão aqui apresentada é tomar a cabeça de cada tempo (primeira nota de cada grupo), como referência principal, reforçando-a sem necessariamente acentuá-la para a manutenção da regularidade rítmica. O uso do dedo (a) na corda Lá e os ligados tocados com (m), faz com que a MD permaneça estável, evitando assim cruzamento de dedos e, conseqüentemente, esforço desnecessário para à obtenção de velocidade e controle rítmico.

A passagem apresentada na figura 75 mostra que a somatória das situações envolvendo andamento rápido (Allegro preciso), constante alteração de intervalos e a grande extensão da escala ao longo do braço do violão, torna difícil a execução deste trecho.



Figura 75: Concerto, I movimento – c. 4 de nº 3 de ensaio

A opção aqui apresentada para a digitação inclui notas ligadas na escala a fim de fazer com que a ME facilite o trabalho da MD pela diminuição do número de notas a serem articuladas no dedilhado. O segundo grupo de semicolcheias inicia-se com o polegar e ligado seguido dos dedos (i m), tornando este fragmento mais próximo de um modelo de arpejo.

Sempre que possível optei também por aplicar na digitação, a disposição dos dedos da ME em blocos (em destaque na figura 76), buscando economia de movimentos para as escalas. Esta opção, além de deixar o trabalho da MD mais confortável, permite melhor visualização da próxima posição a ser alcançada.

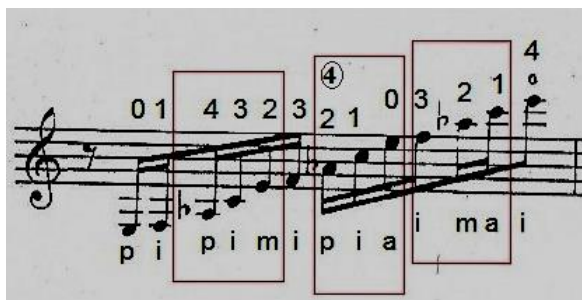


Figura 76: Concerto, I movimento – c. 6 do nº 3 de ensaio

A figura 77 destaca o mesmo princípio digitacional da ideia anterior, onde se busca estabelecer a disposição dos dedos da ME em posição fixa.

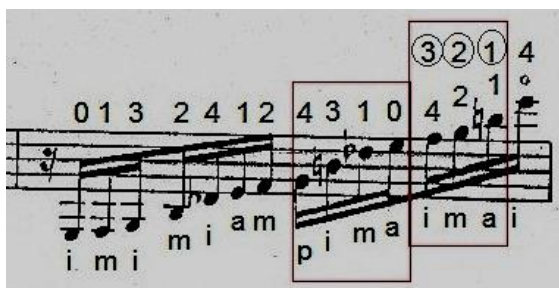


Figura 77: Concerto, I movimento – c. 7 do nº 3 de ensaio

O trecho exemplificado na figura 78 requer especial atenção à mudança de posição que desloca da I para a VIII (*mudança por salto*), onde todo o braço, mão e dedos se deslocam completamente. A posição a ser alcançada deve estar previamente visualizada tão logo toque a última nota da posição anterior para não interromper o fluxo da passagem.

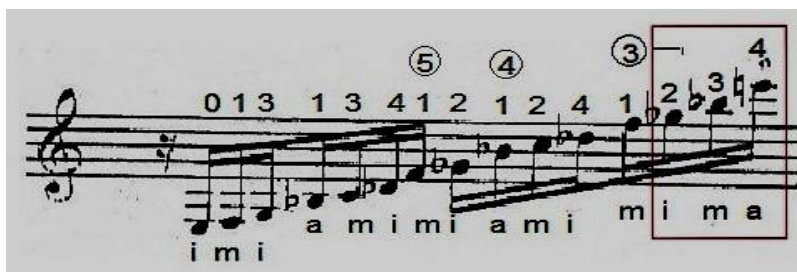


Figura 78: Concerto, I movimento – c. 8 do nº 3 de ensaio

No final da escala o dedilhado sugerido evita cruzamento de dedos por se posicionarem na ordem natural das cordas 3, 2 e 1 com os dedos i, m, a respectivamente.

Cada mudança de posição apresentada na figura 79 está digitada de modo que a próxima posição seja precedida de uma corda solta, tornando a execução mais facilmente realizável.

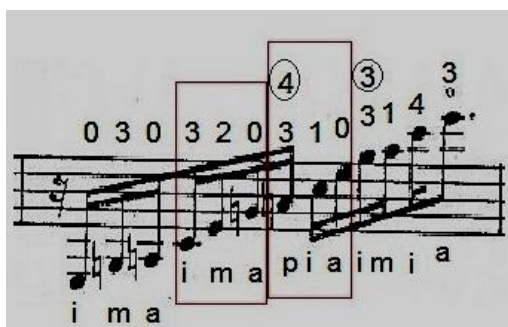


Figura 79: Concerto, I movimento – c. 9 do nº 3 de ensaio

As posições em blocos (em destaque) permitem a ressonância harmônica contribuindo para a percepção do acorde (Dó maior com sexta, na primeira inversão) distribuído em todo o trecho.

A seguir, na figura 80, o exemplo mostra que o compositor utiliza uma sequência de intervalos de terças cuja execução que alterna entre duas cordas lembra elementos encontrados nas modas populares brasileiras (moda de viola). É um tipo de material bastante comum aos “ouvidos brasileiros”. A digitação aqui sugerida contribui para evidenciar este caráter.



Figura 80: Concerto, I movimento – c. 10-11 de nº 3 de ensaio – intervalos de 3ª

É curioso, porém que além da perspectiva de sequência de intervalos de terças, é possível colocar em foco os intervalos de 4ª (figura 81), com o mesmo sentido paralelo. Em suma, se colocarmos nossa atenção às duas primeiras notas de cada tercina, nosso ouvido “compreende” uma sequência de intervalos de quartas, e se focarmos nas duas últimas a sequência será de terças. Não encontrei qualquer menção por parte do compositor com respeito à intenção de evidenciar algum caráter específico nesta passagem, porém o brasileirismo de Villa-Lobos torna razoável explorar a ideia do som da viola pela herança advinda de suas viagens pelo interior do Brasil onde a presença dos violeiros é comum.

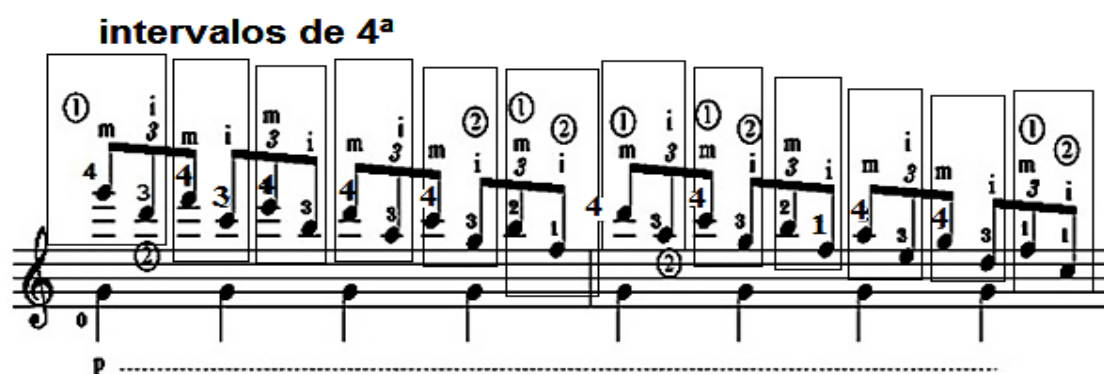


Figura 81: Concerto, I movimento – c. 10-11 de nº 3 de ensaio – intervalos de 4ª

Em ambas as situações, convém cuidar do aproveitamento das ressonâncias mantendo a última nota tocada o maior tempo possível até a próxima mudança, evitando cortes ou apagar os sons que auxiliam na ligação entre as partes.

No próximo exemplo (figura 82), o dedilhado sugerido auxilia o trabalho da MD, onde os dedos (p, i, a) tocam nesta ordem por quase toda a passagem, culminando na direção i, m, a, e por fim, o único cruzamento de dedo (i) que já não compromete a fluência do trecho por ser a última nota do arpejo.



Figura 82: Concerto, I movimento – c. 1 de nº 4 de ensaio

O resultado da mecânica aqui empregada mostrou-se bastante satisfatório tanto do ponto de vista técnico quanto musical. Ressalto com justa menção que a opção de digitação neste trecho foi organizada a partir de conversa informal com o querido e competente violonista brasileiro Paulo Pedrassoli.

A pestana colocada na 9ª posição (figura 83) exige um pequeno esforço para alcançar a nota Dó (terceira semicolcheia do segundo tempo) por meio de uma extensão do dedo 4 na corda 2 sem abandonar a pestana. A MD deve permanecer imóvel o quanto possível para não haver desperdício de energia enquanto os dedos (p i m a) executam livremente a passagem.

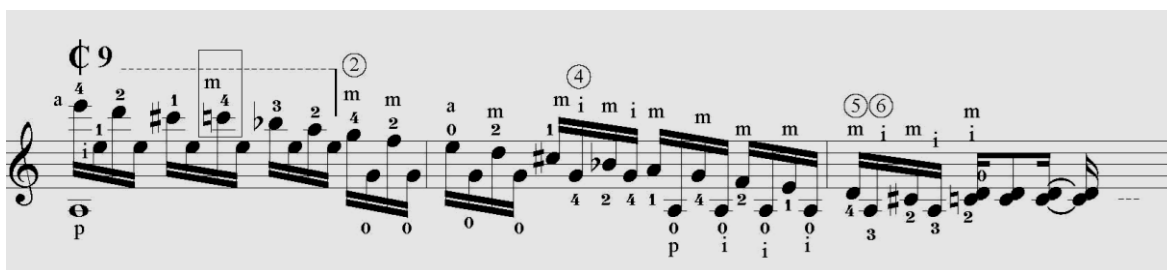


Figura 83: Concerto, I movimento – c. 18 de nº 6 de ensaio

Nos compassos destacados na figura 84 verifica-se que, a Max Eschig registrou na partitura a indicação das cordas a serem tocadas. Villa-Lobos explora aqui um recurso idiomático onde as notas subordinadas dos ligados apresentam a afinação mais usual do violão ao passar por todas as cordas soltas em movimento descendente e ascendente.

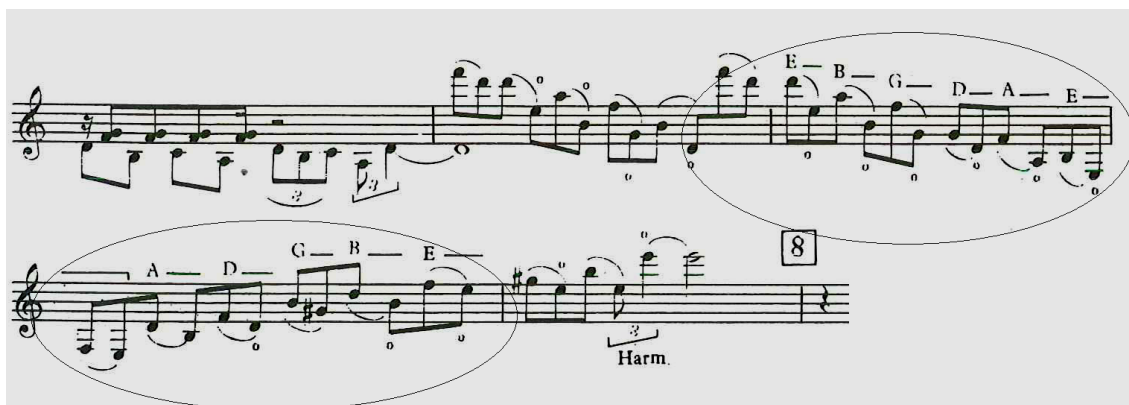


Figura 84: Concerto, I movimento – c. 9-10 de nº 7 de ensaio

O *Poco meno* (figura 85), é constituído por uma melodia acompanhada por blocos e não apresenta grande desafio mecânico para a execução, porém é expressivo e sua textura assemelha-se a que Villa-Lobos utilizou na Mazurka-Choro.

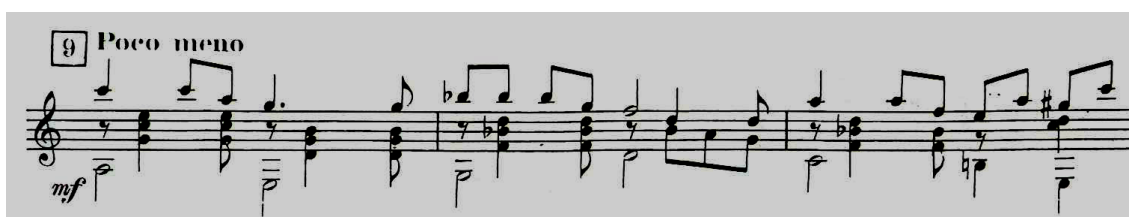


Figura 85: Concerto, I movimento - nº 9 de ensaio

A figura 86 apresenta a seção que caminha para o final do I movimento do concerto, o *Tempo I*.

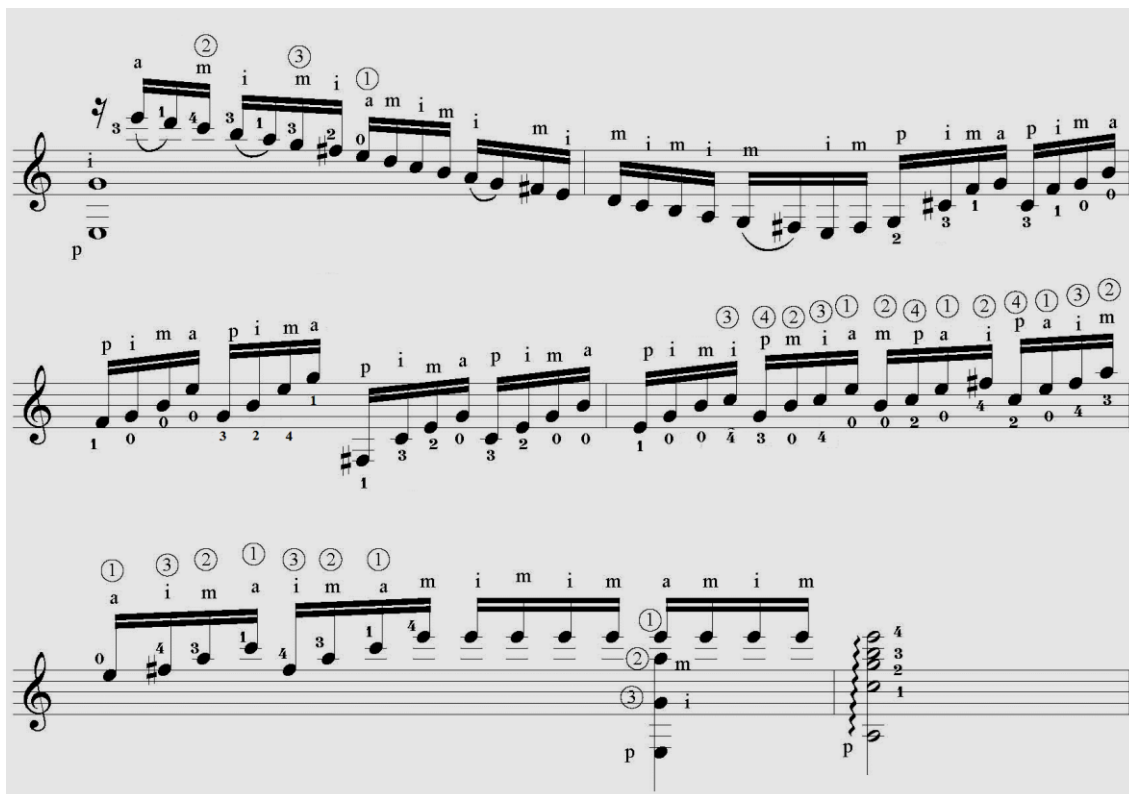


Figura 86: Concerto, I movimento – c. 9-14 do n°11 de ensaio

O trecho a partir de c. 9 desta seção deve ser tocado em tempo estritamente justo para perfeito sincronismo com a orquestra. A mão esquerda nesta passagem apresenta algumas configurações fixas que auxilia na divisão do trabalho com a MD possibilitando um padrão de dedilhado que se repete em grande parte da seção. No compasso 4 optamos pelo uso de *Capanella* (efeito de tocar alternadamente notas soltas e presas em posição fixa) com o intuito obter economia de movimentos para a ME.

6.2 - II movimento – Andantino e Andante

O segundo movimento não apresenta grandes desafios técnicos se comparado ao restante do Concerto, mas possui enorme conteúdo expressivo e culmina na parte que conferiu a forma concerto a esta obra; a cadência.

Nos quatro primeiros compassos (figura 87), o contorno melódico é construído pelos segundos violinos em uma escala ascendente tendo os violoncelos em movimento contrário. Os clarinetes e flautas pairam sobre as

cordas tocando um ostinato em quiálteras de quitinas. Apesar do forte destaque produzido pelo ostinato nas madeiras, a simplicidade rítmica das semínimas tocadas pelas cordas é uma referência mais clara para a entrada do solista.

II 15

Andantino e andante

FLÛTE

HAUTOIS

CLARINETTE SIB

BASSON

COR en FA

TROMBONE

GUITARE

Andantino e andante

1^{re} VIOLONS

2^{de} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

1

Fl.

Htb.

Cl.

Bon.

Cor.

Trb.

Guitare

Vons. *avec sourd.*

Alto *avec sourd.*

Vlles. *avec sourd.*

C.B.

M.E. 7993

MVL: 1992.21.0039

ANTIGO - MVL: 92.21.243

Figura 87: Concerto, II movimento - orquestra início

O trecho a seguir (figura 88) requer especial atenção ao compasso destacado (*Meno*). Constituído por apenas três compassos, a passagem se apresenta como uma pequena cadência que faz ponte para o Andante (nº 2 de ensaio).

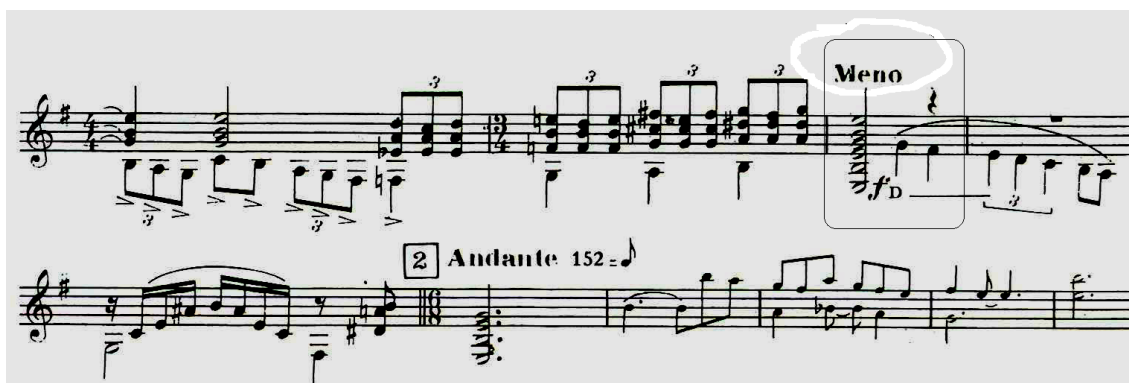


Figura 88: Concerto, II movimento - Meno do nº 1 de ensaio

A alteração de andamento neste caso contribui para uma execução bastante flexível do ponto de vista rítmico. Há que se cuidar, porém, para não confundir a liberdade expressiva com insegurança rítmica, pois ao verificar melhor a partitura percebe-se que a escrita pode confundir o primeiro compasso do *Meno* com um compasso de quatro tempos por causa da mínima e as duas semínimas dentro do mesmo espaço, no entanto efetivamente é um compasso de três tempos.

A grade da orquestra apresentada na figura 89 não deixa dúvidas quanto à relação de tempo entre o violão e as cordas confirmando o compasso ternário. Se a execução neste trecho não for consciente desta possibilidade de deslize o solista pode passar a impressão de erro e até mesmo confundir o maestro.



Figura 89: Concerto, II movimento - Meno do nº 1 de ensaio - parte da orquestra

Exemplificado na figura 90, o trecho mostra grande similaridade com escrita usada por Villa-Lobos no Prelúdio nº 1. A mão direita deve tocar este trecho apresentando dois planos onde o polegar deve dar destaque à linha melódica com mais peso e aliviar no toque das notas de acompanhamento.

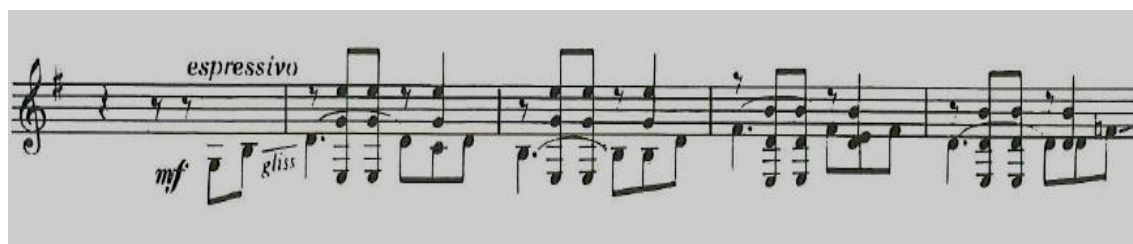


Figura 90: Concerto, II Movimento – c. 6 do nº 2 de ensaio

Em nº 4 de ensaio deste movimento (figura 91), a partitura mostra a indicação de um Andantino, o que implica a execução em andamento levemente mais rápido que o Andante anterior. Nem sempre esta diferença é percebida se o solista se deixar levar pela liberdade no tempo que o *espressivo* (c.6 de nº2 de ensaio) sugere, e ainda, na mesma figura observa-se que, Villa-Lobos utilizou a

melodia acompanhada refletindo o mesmo tipo de textura da Valsa-Choro e Gavota-Choro, obras de sua primeira fase composicional no violão.

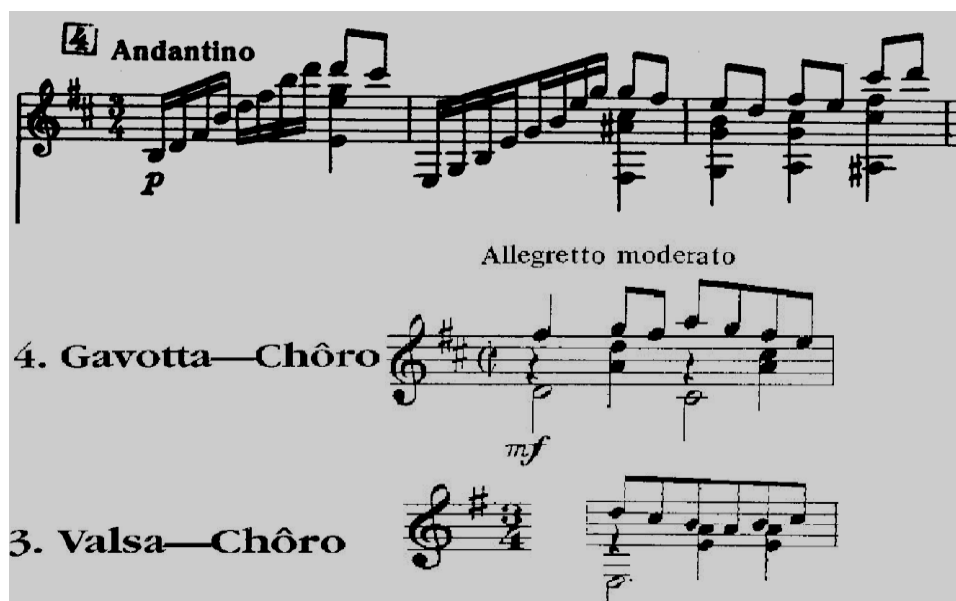


Figura 91: Concerto, II Movimento – c. 1 do nº 4 de ensaio/similaridades

Villa-Lobos coloca mais uma alteração de andamento (*Piu mosso*) na próxima seção (figura 92). Neste trecho enquanto o violão mantém os arpejos em um plano secundário, o oboé faz a linha melódica e entrega ao clarinete após seis compassos. Nesta seção, o violão deve buscar no oboé e clarinete seu ponto de referência enquanto executa os arpejos, ou seja, a condução melódica das madeiras aqui é o melhor referencial rítmico para o solista.

Figure 92 shows the first four measures of rehearsal mark 5. The Htb. part has a circled 'SOLO' marking. The Guitare part features a continuous sixteenth-note pattern. The Vons, Alt., Villes, and C.B. parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Figura 92: Concerto, II movimento - c. 1-4 do nº 5 de ensaio

Figure 93 shows measures 5 through 8 of rehearsal mark 5. The Cl. part has a circled 'SOLO' marking. The Guitare part continues its sixteenth-note pattern. The Vons, Alt., Villes, and C.B. parts maintain their harmonic and rhythmic roles.

Figura 93: Concerto, II movimento - c. 5-8 do nº 5 de ensaio

A figura 94 apresenta o uso do paralelismo horizontal deixando em cordas soltas as vozes intermediárias.

Figure 94 shows rehearsal mark 6. The Htb. part has a circled '6' marking. The Guitare part features a continuous sixteenth-note pattern. The Vons, Alt., Villes, and C.B. parts provide harmonic support. The tempo is marked 'poco - a - poco - dim. - e - rall.'.

Figura 94: Concerto, II movimento - nº 6 de ensaio

A digitação neste caso sugere a mudança de posição por deslocamento, onde os dedos 1 e 3 da ME se caminham paralelamente formando cada nova posição.

A sequência de arpejos mostrada na figura 95 apresenta o final do II movimento. Os três últimos compassos possuem indicação de *rallentando e diminuendo*.

The image shows a musical score for five instruments: Guitar, Violon, Alto, Violas, and C.B. (Contrabaixo). The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The last three measures are marked with a box containing the text "Rall. e dim.". An arrow points to the final measure of the C.B. staff, which contains a single note marked "ppp".

Figura 95: Concerto, II movimento - final - contrabaixos/violão

Podemos observar que no último compasso o contrabaixo toca a nota Mi (sua nota mais grave) junto com o violão que toca as notas Mi e Si (intervalo de quinta justa). O contrabaixo com o violão neste momento cria uma ressonância que dá a ilusão de um violão gigante. A seta colocada na figura sugere um bom momento onde o solista sem se desconectar da direção do maestro, pode interagir com o primeiro contrabaixo e atacar a última nota com absoluta precisão.

6.3 – A Cadência

A cadência tem logo em seu início a utilização simultânea do paralelismo vertical e horizontal, além de incluir nos seis grupos de semicolcheias as cordas soltas que resultam na apresentação da afinação mais usual do violão.

Quanto à execução, a não alteração do padrão de dedilhado estabelecido para o primeiro grupo de quatro notas contribui para a fluência do trecho (figura 96).

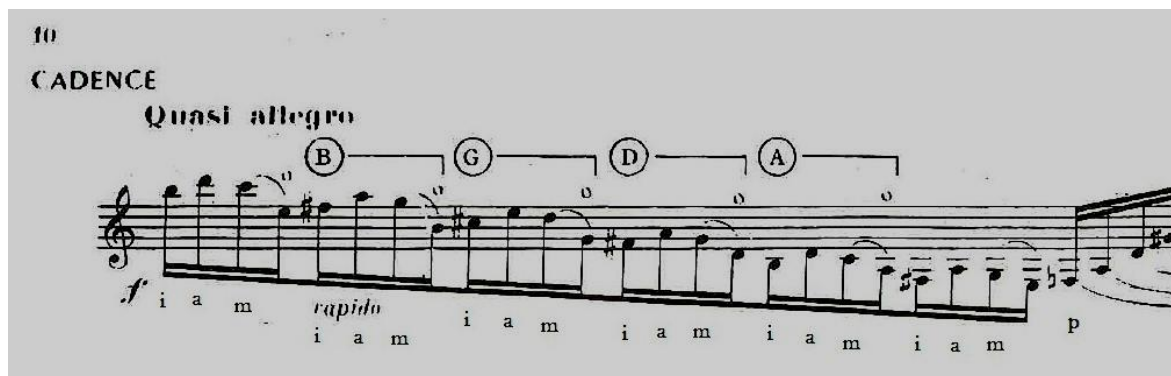


Figura 96: Cadência/ 1º sistema (início)

O trecho exemplificado na figura nº 97 é construído com modelo semelhante aos trechos dos estudos nº 3 e 7 evidenciados nas figuras 98 e 99 respectivamente. É um caso de acorde misto de campanela e ligados que ocorre pelas ressonâncias resultantes dos ligados de ME.

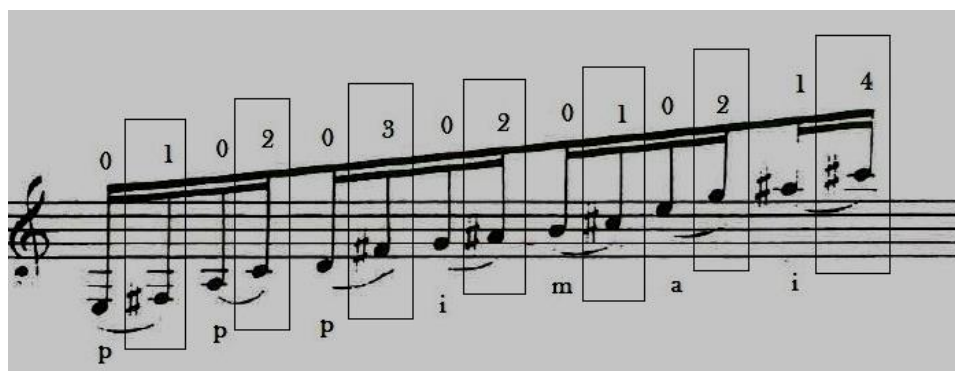


Figura 97: Cadência / 3º Sistema

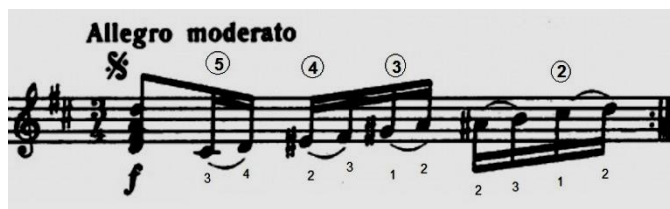


Figure 98: Início do Estudo Nº 3 - similaridades com a Cadência



Figura 99: Estudo Nº 7 c. 28 - similaridades com a Cadência

Fica a sugestão de dedilhado com o polegar nos bordões e os dedos i, m, a, na 3ª, 2ª e 1ª cordas respectivamente para a execução deste trecho.

No início do trecho a seguir (figura nº 100), ocorre um paralelismo transversal que culmina nos acordes em fusas. As fusas percorrem o braço do violão em movimento paralelo horizontal criando um contorno melódico que deve ser evidenciado pelo polegar na primeira e última nota de cada grupo.

Na interpretação de Julian Bream, a primeira nota de cada grupo de fusas é bastante valorizada tendo uma duração maior (como se houvesse uma fermata na cabeça de cada grupo).

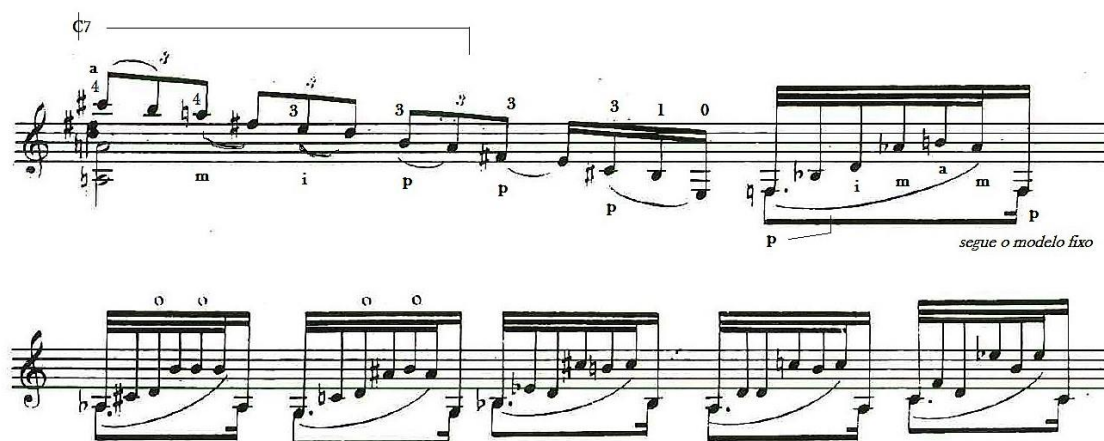


Figura 100: Cadência 4º e 5º sistemas

Na passagem “Andante” (figura nº 101), é possível aproveitar uma das poucas sugestões de digitação presentes na partitura que indica que a melodia deve ser executada inteiramente na segunda corda.

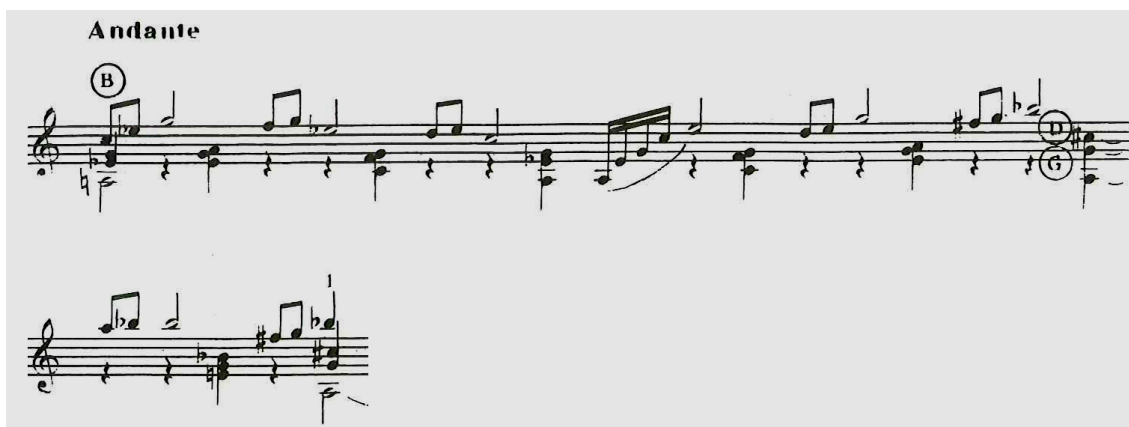


Figura 101: Cadência - Andante

A digitação aqui escolhida para a escala (figura nº 102) faz com que a ME execute apenas uma mudança de posição. A nota Mi (1ª corda solta) funciona como mediadora para o deslocamento da ME. Os ligados aqui sugeridos auxiliam na fluência da realização da escala.

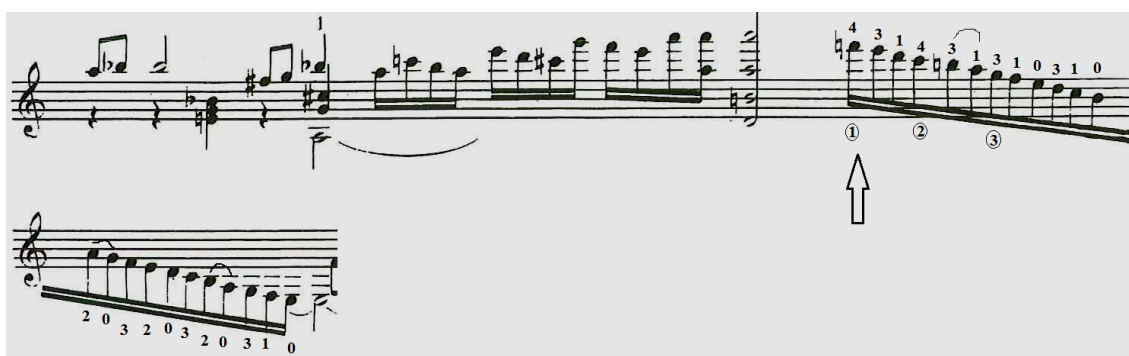


Figura 102: Cadência - escala descendente - Andante

No “Quase Allegro” (figura 103), novamente Villa-Lobos faz uso do paralelismo vertical e da afinação mais usual do violão como material composicional de forma contundente. Ao final do trecho o compositor coloca o único efeito de *glissando* que aparece no Concerto, realizado a partir de um acorde que se desloca paralelamente da segunda para a décima primeira posição. A digitação deste trecho está implícita pela própria escrita.

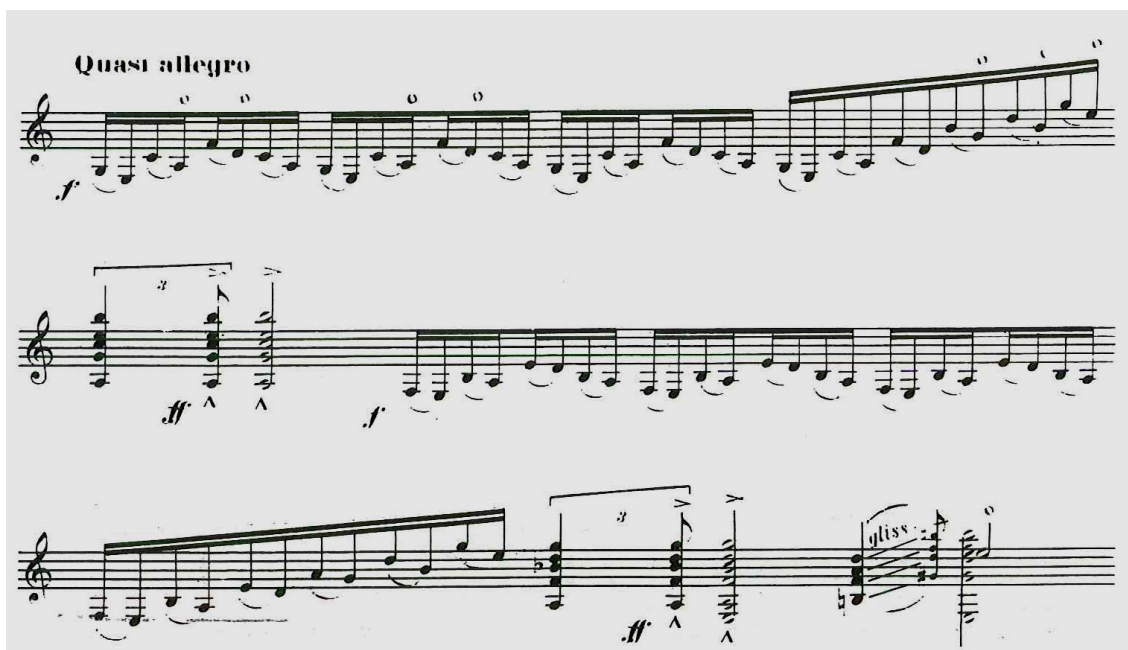


Figura 103: Cadência - Quase allegro

A cadência revela muito da identidade musical de Villa-Lobos, um nacionalista nato que tinha no folclore brasileiro sua maior fonte de inspiração. No caso específico do “Poco moderato” (figura 104) Villa-Lobos expressa esta herança cultural recorrendo à célula rítmica mais comum à música brasileira (o agrupamento semicolcheia, colcheia, semicolcheia). É este material que constitui o trecho tendente ao final da Cadência. Uma das possibilidades de caráter a ser explorado neste caso é a busca pela flexibilidade rítmica.



Figura 104: Cadência - Poco moderato (Brasileirinho)

O último sistema da cadência (figura 105) tem as indicações de *crescendo* e *alargando* chegando ao final em dinâmica *fortíssimo*. Pela tensão criada neste trecho, a célula que antecede a primeira *fermata* deve se tocada com *rasgueo* (trecho destacado).

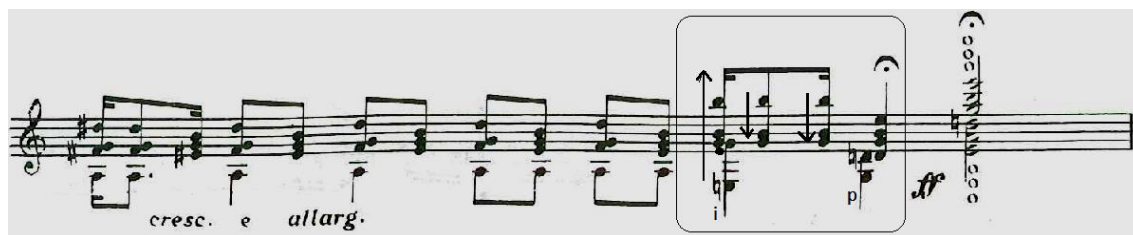


Figura 105: final da Cadência

6.3 - III Movimento – Allegro Preciso

O final da Cadência (figura 106) aponta para o caráter rítmico que seguirá no terceiro movimento dando a este um sentido de continuidade. Deste modo penso ser uma estratégia interessante iniciar o terceiro movimento sem interrupção, ligando-o ao último acorde da cadência que tem sua ressonância prolongada pela *fermata*.



Figura 106: Concerto, III Movimento - Introdução da orquestra

A execução da passagem apresentada na figura 107 requer especial atenção às duas mudanças de posição apresentadas na digitação. A primeira ocorre ao final do primeiro compasso, uma mudança por salto (nota Re em corda solta e Mi na corda 5, VII posição), e a segunda mudança por deslocamento ao final do segundo compasso (nota Dó para Ré na primeira corda com o dedo 2).

Observa-se também que nesta passagem ocorrem paralelismos verticais no segundo tempo do c. 1, no primeiro e segundo tempos do c. 2 e no primeiro tempo do c. 3. A conscientização dos paralelismos contribui com a memorização do trecho.

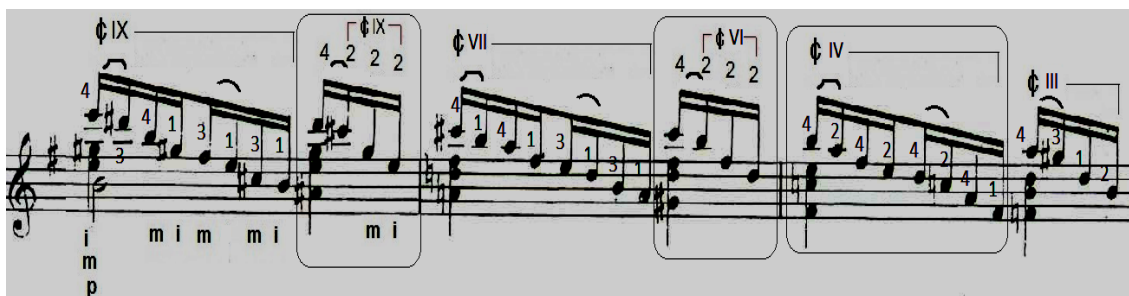


Figura 109: Concerto, III Movimento - c. 7-9 do nº 1 de ensaio

As posições da escala exemplificada na figura 110 foram aqui digitadas com a utilização das cordas soltas disponíveis precedendo cada nova posição, a fim de facilitar os deslocamentos de ME ao longo do braço do instrumento. Para a MD, o dedilhado sugere a utilização do dedo (a) em alternância com (m, i), para que se atinja maior velocidade com menor esforço e consequentemente tornar a execução mais fluente.



Figura 110: Concerto, III Movimento - c. 11 do nº 1 de ensaio

Em nº 2 de ensaio (figura 111) a melodia na voz superior é acompanhada por arpejos. O dobramento da melodia em oitavas, que deve ser destacada do arpejo, cria um desafio maior para a mão direita que tem um toque *plaqué* de três notas na cabeça de cada tempo. Um recurso pouco usual, mas que realçar ainda mais a linha melódica neste caso, é a aplicação do toque com duplo apoio (i, a) nas oitavas.

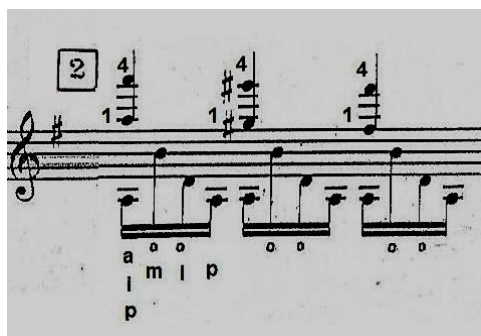


Figura 111: Concerto, III Movimento - n.º 2 de ensaio

Podemos verificar que no *Estudo n.º 7* a voz superior (melodia) é apresentada sem dobramento das notas em oitavas, mas a textura composta de melodia acompanhada por arpejos é semelhante ao trecho mencionado no concerto.



Figura 112: Estudo Nº 7 / Similaridades com o III movimento do Concerto

A escala mostrada na figura 113 requer um desempenho técnico virtuosístico nos três grupos de sextinas colocados no mesmo compasso exigindo, portanto grande velocidade para sua execução. A digitação proposta provê a execução de duas notas ligadas e uma articulada ao longo de toda a escala, onde os ligados são tocados com o dedo m (exceto a primeira nota da escala), e as notas articuladas com o dedo i, estabelecendo, portanto um padrão que estabiliza o sincronismo de ambas as mãos. O acorde inicial é realizado com uma pestana que convém ser retirada tão logo a nota Dó sustenido (corda 2) seja alcançada, pois a nota Si (3ª corda, dedo 4), deve ser alcançada com os outros dedos completamente livres para não atrasar o fluxo da escala.

Figura 117: Concerto, III Movimento - n° 4 de ensaio - orquestra

O uso das cordas soltas do instrumento como referência harmônica e melódica volta a acontecer neste trecho exemplificado na figura 118, onde Villa-Lobos as apresenta na parte fraca dos tempos pela ME em ligados numa relação de subordinação dinâmica e rítmica. Do ponto de vista mecânico, a MD neste caso mantém a disposição dos dedos em relação às cordas de modo a evitar deslocamentos desnecessários.

Figura 118: Concerto, III Movimento - c. 12 do n° 4 de ensaio

O alto nível de exigência técnica do trecho demonstrado na figura 119 é o mais acentuado deste movimento. A melodia na voz mais aguda é escrita com notas repetidas e acompanhada por semínimas seguidas de mudança de posição por salto. O grande desafio reside em executar toda esta polifonia sem comprometer a fluência em razão da velocidade.

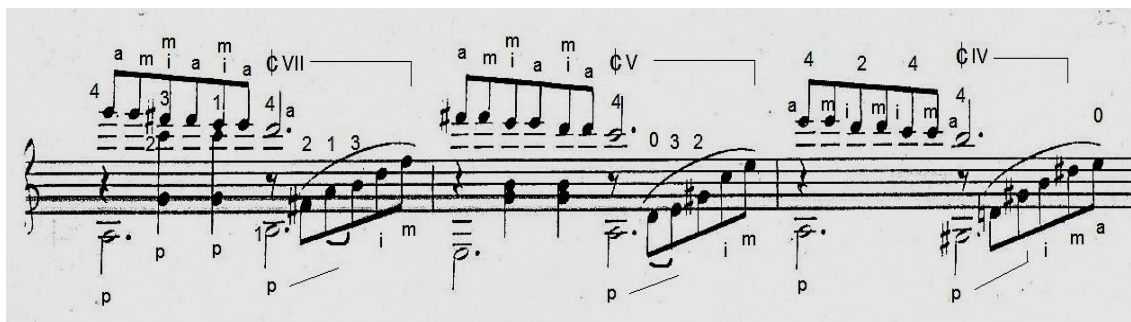


Figura 119: Concerto, III Movimento – c.7-9 do n.º 5 de ensaio – digitação 1

O intérprete Roland Dyens utiliza neste trecho o dedo (i) no segundo e terceiro tempo com leve rasgueo abrangendo as notas do acompanhamento conforme destacado na figura 120.



Figura 120: Concerto, III Movimento – c.7-8 do n.º 5 de ensaio – digitação 2

Outra sugestão de digitação (figura 121) que foi experimentada para este trecho decorreu de uma conversa informal com Paulo Pedrassoli. A digitação implica na alteração da ordem de certas notas do acompanhamento sem qualquer prejuízo ao resultado harmônico. Buscamos também com esta nova possibilidade mecânica tocar as notas superiores (melodia) com apoio obtendo deste modo o destaque inerente à sua função.



Figura 121: Concerto, III Movimento – c.7-10 do n° 5 de ensaio / digitação 3

No exemplo da figura 122, apesar de não haver indicação na partitura, o acorde situado entre os trechos destacados pode ser precedido de *rallentando* e o *Tempo I* ser retomado gradativamente a partir da escala. Esta opção interpretativa além de tornar o trecho mais interessante do ponto de vista expressivo contribui para a preparação da escala que requer uma mudança de posição por um longo salto após o acorde da IV para a XIII posição.



Figura 122: Concerto, III Movimento – c. 9 do n° 6 de ensaio até n° 7

A próxima intervenção do violão (figura 123) tem a melodia bem marcada e construída no registro grave do violão. O polegar deve ter uma atuação diferenciada frente aos demais dedos (i-m-a), destacando a melodia por meio da

exploração dos acentos e a dinâmica forte. O uso das cordas graves conduzindo temas melódicos é um recurso idiomático recorrente na escrita de Villa-Lobos.



Figura 123: Concerto, III Movimento – c. 8 - 11 do nº 8 de ensaio

O Prelúdio nº 1 mostra o mesmo tratamento dado às cordas graves.



Figura 124: Prelúdio nº 1/ III Movimento do Concerto – Similaridades

O nº 8 de ensaio (figura 125) é um arpejo com caráter melódico que possui relativa facilidade de acesso para a execução por possibilitar a digitação em posição fixa. Construído com uso de pestana, a digitação e dedilhado são precisamente iguais em cada compasso.

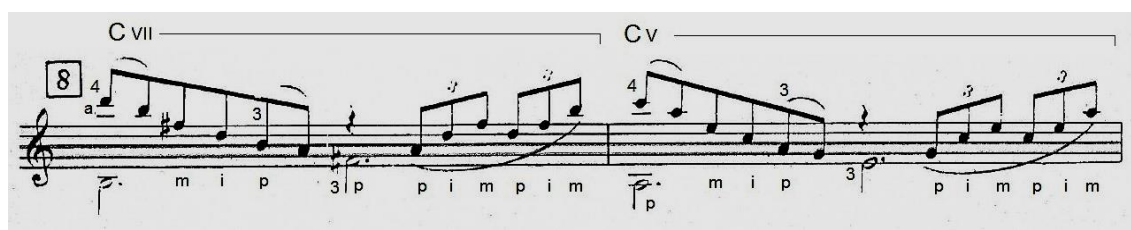


Figura 125: Concerto, III Movimento - nº 08 de ensaio

Os trechos destacados na figura 126 foram aqui digitalmente organizados de modo a possibilitar padrões fixos na distribuição dos dedos da ME e um dedilhado sem cruzamento de dedos.

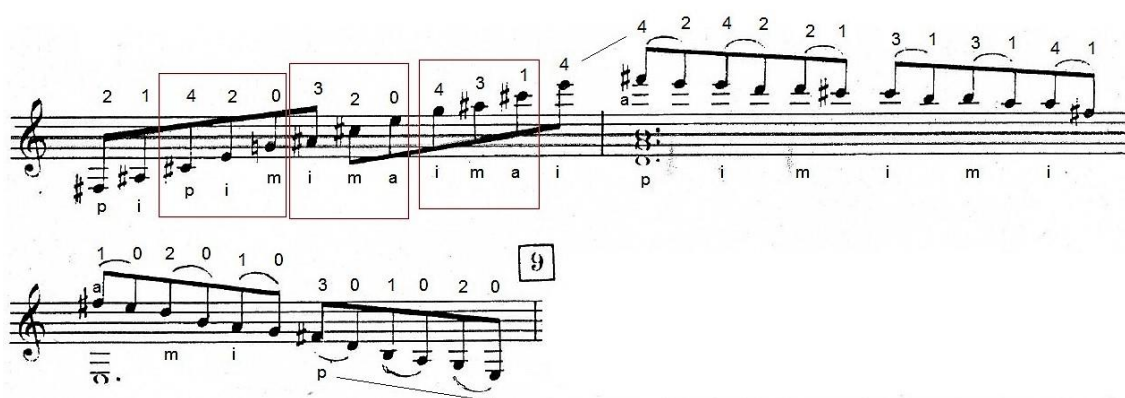


Figura 126: Concerto, III Movimento - c. 5-7 do nº 08 de ensaio

O segundo compasso contém duplas de colcheias ligadas com mudanças de posição por substituição. Neste caso o braço deve realizar o deslocamento e o polegar esquerdo apenas apoiar no braço do violão, mas sem fazer oposição de força contra os demais dedos da mão esquerda.

Em nº 9 de ensaio (figura 127), Villa-Lobos volta a utilizar o paralelismo horizontal nos próximos sete compassos com uma sucessão de acordes diminutos. A mão direita deve trabalhar com o punho relaxado para adquirir um movimento equilibrado e contínuo, e o polegar deve dar o destaque melódico aos graves.

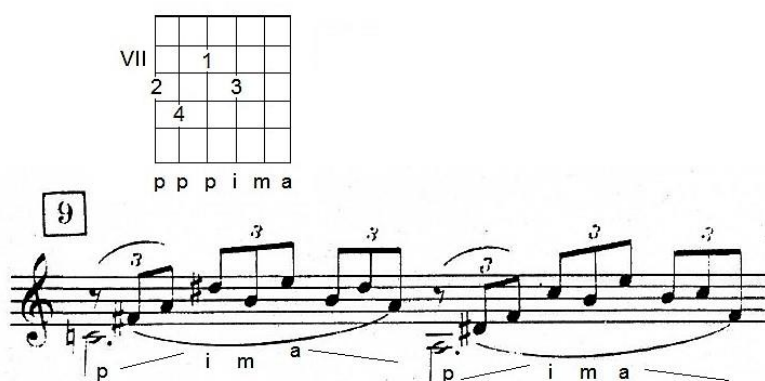


Figura 127: Concerto, III Movimento - nº 09 de ensaio

O exemplo da figura 128 contém a opção de uma mudança de posição por deslocamento no final da escala dentro do *rallentando*.

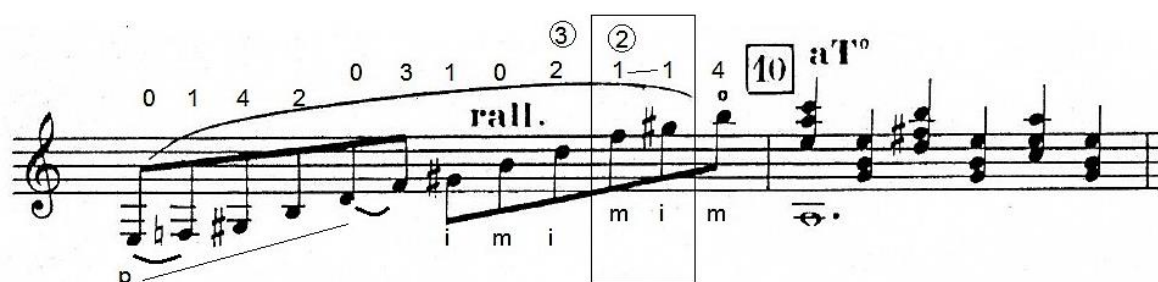


Figura 128: Concerto, III Movimento – c. 7 do nº 9 de ensaio

Exemplificado na figura 129, o dedilhado aqui sugerido para o arpejo tem um cruzamento de dedo (a-i-a na corda 1) que é logo corrigido pelo espaço de tempo dado pela ligadura entre as notas sol e mi (corda 1 dedo 4).

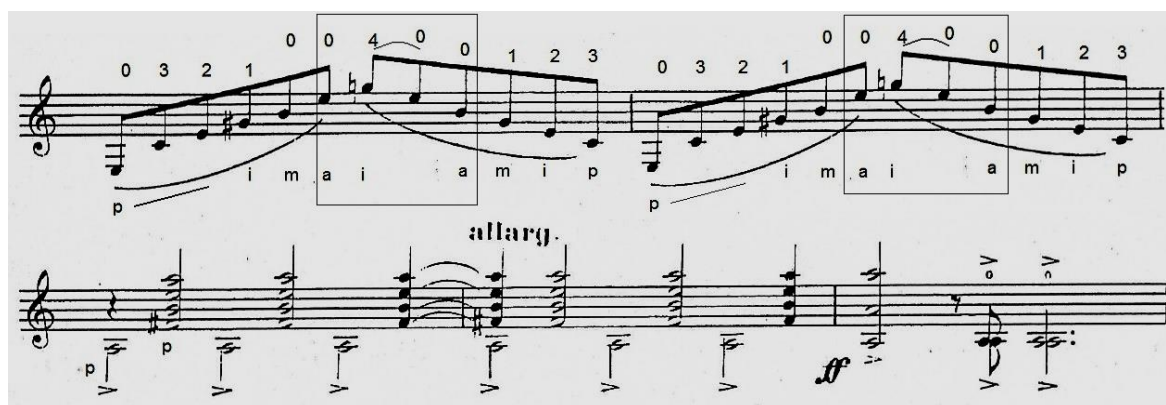


Figura 129: Concerto, III Movimento – c. 6 do nº 11 de ensaio até o final do Concerto

Villa-Lobos escreve os últimos três últimos compassos do concerto com ataques alternados entre a corda 5 (nota lá) e acordes distribuídos em intervalos de quartas a partir da corda 4, finalizando com a nota lá em uníssono nas cordas 5 e 6 em dinâmica fortíssimo.

A tabela a seguir apresenta os elementos da escrita de Villa-Lobos que apresentaram uma relação de similaridade entre sua obra solo e o concerto, elencados para este trabalho. O sinal “✓” mostra elementos que estão no concerto, mas que não foram identificados por semelhança com a obra solo.

Tabela 1- Elementos da escrita de Villa-lobos – semelhanças entre a obra solo e o concerto para violão

<i>Semelhanças técnicas de escrita na obra solo</i>	Concerto			
	I Movimento	II Movimento	Cadência	III Movimento
<i>Acordes de ligados e campanela</i>			Estudo nº 3	
<i>Acordes repetidos em plaqué</i>	✓		Estudo nº 4	✓
<i>Arpejo em posição fixa com ligados</i>				Estudo nº 3
<i>Arpejos de extensão</i>	✓			Estudo nº 2
<i>Condução melódica nas cordas graves</i>	Estudo nº 11	Estudo nº 9, Prelúdio nº 1		Estudo nº 9
<i>Cordas soltas (harmonia e/ou melodia)</i>	Prelúdio nº 4, ✓		Estudo nº 4, Prelúdio nº 3	✓
<i>Escalas de grande extensão</i>	✓		Estudo nº 7	Estudo nº 7
<i>Melodia acompanhada (arpejos)</i>		Estudo nº 7		Estudo nº 7
<i>Melodia acompanhada (blocos)</i>	Mazurka, Schotish	Gavotta, Valsa	Chorinho	
<i>Movimento oblíquo (asc./desc.)</i>			Estudo nº 7, ✓	
<i>Nota (ou acorde) pedal em corda solta</i>	✓			✓
<i>Paralelismo horizontal</i>	Estudo nº 12	Estudo nº 12	Estudo nº 1, Estudo nº 12, ✓	Estudo nº 1, Estudo nº 6, Prelúdio nº 4
<i>Paralelismo vertical</i>	✓		Estudo nº 10, Prelúdio nº 3	✓
<i>Polifonia contrapontística</i>				Estudo nº 5

7. Conclusão

Propus-me tratar neste trabalho da construção da performance do Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos a partir da seguinte questão: Quais são as relações que esta obra tem com o repertório para violão solo de Villa-Lobos, e, em havendo tais relações, como este conjunto de peças poderiam auxiliar na execução do concerto?

Tomando como referência didática o trabalho de Abel Carlevaro, investiguei na Suíte Popular Brasileira, nos 12 Estudos e nos 5 Prelúdios, modelos característicos da escrita Vilalobiana comparando-os com trechos do concerto a fim de encontrar similaridades técnicas violonística.

Do conjunto de obras pesquisadas, os 12 Estudos se mostraram os mais eficientes para o cumprimento da finalidade deste trabalho por apresentarem o maior número de ocorrências semelhantes ao concerto, e por seu caráter didático, conforme demonstrado na tabela 1. Foram identificados também, quinze modelos técnicos dos quais o paralelismo horizontal apresentou maior reincidência de relação entre as obras solo e o concerto.

Estas semelhanças de procedimentos não são de modo algum uma mera colagem das obras solo no concerto. Villa-Lobos escreve o concerto com originalidade e nesta investigação foram verificados conceitos técnicos de sua escrita que estão no concerto, mas que não se encontra relação direta com a obra solo.

Ao tratar das digitações e notas explicativas, transferi para o concerto ensinamentos de Abel Carlevaro relacionados com os 12 Estudos e os 5 Prelúdios. Utilizei também as dicas de meu orientador, professor Paulo Vaz de Carvalho, e aproveitei os conhecimentos e experiência de Paulo Pedrassoli em conversas informais sobre Villa-Lobos, violão e o Concerto.

A obra violonística de Heitor Villa-Lobos é alvo de um grande número de publicações que tratam das mais distintas questões. O enfoque dado a este trabalho limitou-se ao âmbito da técnica aplicada com vista à construção da performance do Concerto para violão e pequena orquestra. No entanto, novas abordagens podem surgir e trazer diferentes contribuições para estudantes e

profissionais do violão que se proponham a tocar o concerto, bem como servir de fonte para futuros trabalhos acadêmicos.

Obrigado!

8. Bibliografia

ABEIJÓN, R. I. (2009). *Sistema posicional na guitarra; Origens e conceito de posição. O caso de Fernando Sor*. Aveiro: Universidade de Aveiro, Tese de doutorado.

ALMEIDA, Renato da Silva. *Do Intimismo a Grandiloquência*. Tese de Mestrado – São Paulo, 2006

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Academia Brasileira de Música, 2009.

BERLIOZ, Hécator. *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*. London 1882. Tranlate by Mary Cowden Clarke. DÍTSON & CO.

CAMPONOGARA, Ricardo. *Concerto para Violão e Pequena Orquestra de Heitor Villa-Lobos: Um estudo comparativo entre as edições e os manuscritos*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia – Salvador, 2009.

CARLEVARO, Abel. *Clases Magistrales: Técnica Aplicada, Volume II, 5 preludios y el Choro nº 1 H. Villa-Lobos* – Montevideo, 1986.

CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclas: Heitor Villa-Lobos, 12 Studies (1929), by Chanterelle*. USA, 2006.

CARVALHO, H.B. *O canto do pajé. Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CARVALHO, J. P. (2005). *Pensamento Polifónico na Didáctica de Guitarra do Século XVII ao Século XX*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Tese de doutorado.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: Edição Concisa / Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

FRAGA, Orlando. "Os 12 Estudo para Violão de Heitor Villa-Lobos: Como os manuscritos podem interferir na interpretação." I Simposio Academico de Violão da EMBAP. Curitiba, 2007

GILARDINO, Ângelo. *La Chitarra Moderna e Contemporânea*, Edizioni BÈRBEN. Ancona, Italy 1988.

LOPEZ POVEDA, Alberto. Andrés Segovia: vida y obra, Jaén: Universidade de Jaén, 2009

MEIRINHOS, Eduardo. Fontes Manuscritas e Impressas dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos.

Org. RIBEIRO, João Carlos. *O pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. Martin Claret Editores. 1987 – São Paulo.

PAZ, Ermelinda. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira. Uma Visão sem Preconceitos*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 2004.

PEREIRA, Marco. Heitor Villa-Lobos: Sua Obra Para Violão. Brasília: Musi Med, 1984.

SCARDUELLI, Fabio. A obra para violão solo de Almeida Prado. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

TAUBKIN, Myriam. Violões do Brasil. São Paulo: SENAC, 2007

VILLA-LOBOS, Heitor. Collected Works For Solo Guitar: Max Eschig, 1990.

YATES, Stanley, VILLA-LOBOS' GUITAR MUSIC: Alternative Sources and Implications for Performance. March 1997.

ZANON, Fabio. Villa-Lobos. Coleção Folha Explica. São Paulo, 2009

Links da web

<http://revistas.ua.pt/index.php/postip/article/view/3432/3181> Aspectos entre a notação musical e a performance nos estudos de Villa-Lobos , Acesso 18/06/2015.

<https://youtu.be/XJ7NdCts5NI>. Fábio Zanon Entrevista Manuel Barrueco. sobre o "Concerto para Violão e Pequena Orquestra" de Villa-Lobos. Publicado em 31 de julho de 2015. São Paulo - Brasil.

Cd's

Julian Bream – Villa Lobos - Guitar Concerto / Preludes / Etudes

Label: BMG Classics – 09026 61604 2, RCA Victor Gold Seal – 09026 61604 2

Series: Julian Bream Edition – 21

Format: CD, Compilation

Country: Europe

Released: 1993

Villa-lobos: Roland Dyens

Release Date: 01/01/1970

Catalog #: 6114 Spars Code: DDD

Composer: Heitor Villa-Lobos, Roland Dyens

Performer: Roland Dyens

Conductor: Jean-Walter Audoli

Orchestra/Ensemble: Audoli Instrumental Ensemble

Length: 0 Hours 55 Mins.